

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

Dramaturgias en el teatro actual de las Antillas.

Cartografía de poéticas en movimiento:

Teresa Hernández y Josefina Báez

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Virgina Ana Escobar Sardiña

Director

José Luis García Barrientos

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



**DRAMATURGIAS EN EL TEATRO ACTUAL DE LAS ANTILLAS.
CARTOGRAFÍA DE POÉTICAS EN MOVIMIENTO:
TERESA HERNÁNDEZ Y JOSEFINA BÁEZ**

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
VIRGINIA ANA ESCOBAR SARDIÑA**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR:
JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS**

MADRID 2015

A mi madre, Diana,
y a mi padre, Jorge.
Con su amor incondicional y su
fuerza crearon escalones para
subir la montaña.

El Caribe *existe*.

Iris Zavala

Índice

| | |
|---|-----|
| Dissertation Summary | 5 |
| 1. Introducción: breviario de conceptos para una cartografía teatral caribeña | 10 |
| 2. Teresa Hernández: ¿qué es lo que hace? Apuntes biográficos | 40 |
| 2.1. <i>La nostalgia del quinqué... una huida</i> : recomposición actual del lamento borincano orquestada por Teresa Hernández | 66 |
| 2.1.1. Usos y desusos del lenguaje y de la acción: escritura, dicción y ficción dramática | 68 |
| 2.1.2. Pasado ficticio y presente innegable en un <i>pas de deux</i> al son de la nostalgia de un ayer que nunca fue | 81 |
| 2.1.3. El espacio dramático de la gran feria: una exploración de los intersticios entre lo pequeño, hogar de lo íntimo, y lo <i>extra-large</i> en el teatro | 93 |
| 2.1.4. Dos familias para amenizar el acto inaugural: una urbana y otra jíbara urbana | 124 |
| 2.1.5. El efecto de distanciamiento y de ilusionismo en la recepción: un juego activo para reflexionar sobre la realidad puertorriqueña | 160 |
| 2.2. En pie de guerra: una Madre Coraje puertorriqueña en <i>Coraje II</i> de Teresa Hernández | 178 |
| 2.2.1. Texto, pretexto y postexto: apuntes sobre la escritura, la dicción y la ficción dramática | 179 |
| 2.2.2. Actriz y Nancy: las dos caras de un drama de personaje | 187 |
| 2.2.3. “En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?” El ciclo interminable de la espera | 200 |
| 2.2.4. De una terapia de relajación a una pistola <i>glock</i> para destensarse: elucubraciones sobre el espacio dramático | 211 |
| 2.2.5. ¿De qué guerra eres? Aspectos de la recepción dramática | 230 |
| 3. Josefina Báez: apuntes biográficos de una poética en constante movimiento | 245 |
| 3.1. Andando en <i>Dominicanish</i> : una composición poética de Josefina Báez | 266 |
| 3.1.1. ¿ <i>Dominicanish</i> , <i>DOMinicanISH</i> o <i>dominicanish</i> ? Ficción dramática y lenguaje poético del texto dramático | 267 |
| 3.1.2. Amalgama de presentes, pasados y futuros: un tiempo dramático parcialmenteacrónico | 288 |
| 3.1.3. El espacio dramático: una arquitectura en constante movimiento | 297 |
| 3.1.4. Una multiplicidad de presencias y subjetividades habitan <i>Dominicanish</i> | 334 |

| | |
|--|-----|
| 3.1.5. <i>Fuñiendo</i> los niveles dramáticos en <i>dominicanish</i> | 358 |
| 3.2. <i>JFKSDQJFK</i> : Kay baila un mambo rabioso al ritmo del Ni e' y de Erre De..... | 378 |
| 3.2.1. Ficción y dicción dramática en los microrrelatos de una isla-pueblo-barrio-mundo-edificio | 381 |
| 3.2.2. Tiempo dramático: viajes del presente al pasado de Kay | 390 |
| 3.2.3. <i>Going. Going. Gone</i> : trayectos de JFK a SDQ y vuelta..... | 399 |
| 3.2.4. Reterritorializaciones en Kay: un personaje dramático <i>as is</i> | 425 |
| 3.2.5. Visión del público: consideraciones para representar <i>JFKSDQJFK</i> | 452 |
| 4. Conclusiones | 473 |
| 5. Bibliografía | 485 |

Contemporary Dramaturgies of the West Indies.

Cartographies of Poetics in Movement:

Teresa Hernández and Josefina Báez

Dissertation Summary

This dissertation aims to explore the contemporary Caribbean and its dramaturgy through the study of the artistic work of two remarkable artists: the Puerto Rican Teresa Hernández and the *Dominican* Josefina Báez. Both artists are currently generating a lot of attention due to the internationalization of their creations, but still their work deserves even more consideration. These skilled stage artists connect various islands through their artistic work: Puerto Rico, the Dominican Republic, and the islands within New York City. The different cultures that converge and coexist in these places exemplify the process of hybridization that characterizes our modern world. Teresa and Josefina illustrate in their plays the plurality of the Caribbean, depicting a true multiplicity of languages and cultures that makes it impossible to adopt a fixed and unique conception of a national identity. They engage in the difficult task of finding out what it means to be a Puerto Rican, a Dominican or a New Yorker. Both performers clearly criticize the notion of an identity that pretends to fuse and include all the possible voices of every Caribbean nation under a sole definition. Therefore, one must consider the heterogeneity that surrounds us as the basis to approach the work of these two artists when evaluating the Caribbean, as well as the dramaturgical procedures these great performers employ.

To begin with, how can we talk about the Caribbean? How can we talk accurately about dramaturgical procedures? Furthermore, how can we express with words the ephemeral aspect of the theatrical event? How can we use words to address a Caribbean reality, which contains European and American standards, but does not necessarily follow them? These are the questions that the present investigation seeks to answer; however, it is not an easy task. Thus, the real challenge of this dissertation is to offer a rigorous response to these questions. The path chosen in this research does not provide a historical background of the Caribbean in order to introduce these two artists. Firstly, because elaborating a historical framework of the Caribbean would be in itself a dissertation, and there are multiple investigations already published on this subject. Secondly, tracing a historical map would leave a reduced space for the analysis of the

plays created by Hernández and Báez. Instead, I propose to plunge into the complexity of their artistic work, and from there understand the Caribbean reality portrayed by both artists. The purpose of this dissertation is to present a profound analysis of their plays, starting with their dramatic nature because this will allow us to point out the theatrical and artistic procedures they employ. As for the theoretical parameters and concepts used, in the introduction the reader of this investigation will find a brief exposure, only as a way to shed light on the analytical path undertaken throughout this study.

There are very few investigations published on the West Indies contemporary theater, leaving an open field for research. Moreover, it is difficult to find studies that establish a dialogue on the work of theater artists that come from different West Indies islands. Additionally, the studies published on Hernández focus on the Puerto Rican alternative theater scene, and the ones on Báez, center on diaspora or poetry. Even though these investigations take into account the theatrical procedures Teresa and Josefina use, the drama genre remains in the background, away from the main line of research. For this reason, it has become urgent to carry out a comparative study on the different poetics, using drama as the cornerstone of this dissertation.

Notwithstanding the different provenances of Teresa Hernández and Josefina Báez, the dramatic work they create allows us to draw certain common lines in terms of their thematic and formal construction. Both stage artists have chosen drama to perform their own work, to establish an auratic encounter with the audience, an unrepeatable theatrical event. The motivation of the present dissertation is to examine the work of Hernández and Báez from two theoretical frames: teatrology and dramatology. The dramatology concepts developed by José Luis García Barrientos, and the Philosophy of Theater (or teatrology) by Jorge Dubatti enable a comparison of both artists' poetics. These methods of investigation make it possible to research on the form the play is constructed, and to connect it with its thematic, since form and content are always linked. Furthermore, García Barrientos and Dubatti clearly establish that the main objective of a play is to be performed in front of an audience. According to García Barrientos' dramatology, it is important to consider the drama genre as an immediate one, setting drama apart from other genres characterized by mediation such as films, novels, and poetry. Therefore, I will consider both aspects when analyzing all the plays, the dramatic text but also the performance.

Teresa's and Josefina's artistic research illustrates the exploration of several dramatic procedures to create their unique stage language. Their plays portray a stage language that emerges from the blend of different dramaturgies: the dramaturgy of the author, the dramaturgy of the actor, and the dramaturgy of the director. To achieve a rigorous analysis of their stage language in which these dramaturgies merge, the theory proposed by teatrology and dramatology serves as a support to carry out this type of study. On the one hand, Dubatti's teatrology offers a theoretical frame to engage in a comparative exercise on the poetics both artists exercise. On the other hand, García Barrientos' dramatology propounds a complete method of dramaturgical analysis as an organizational model for each of the plays analyzed in this dissertation. In fact, each commented play is the arduous exercise of applying the concepts of dramatology. Both theoretical models facilitate the identification of the particularities of each play, as well as the procedures they share.

As a result, this dissertation acts as a bridge on which to walk into the dramatic universes of Hernández and Báez, considering the five elements involved in a play: text, space, time, characters and reception. In this way, and through the experience of the *convivium* where the bodies –both of the actors and audience- interact, new entities and subjectivities experience an encounter during the performance. Both artists propose an iconoclastic space on stage where they review their subjectivities, and therefore, the way in which a subject composes himself or herself. Thus, the revealed vision in the plays analyzed here incorporates Teresa's and Josefina's experiences; each character they play has its origin on their subjectivity. This means that the characters they play on stage cannot be completely separated from the actress's role, as the spectator's or reader's subjectivity cannot be disconnected from his or hers reaction of what he or she is witnessing. The same happens with the dramatic space: the story's fictitious space cannot be alienated from the real space of the performance. The dramatic time also shows this double nature: the real time in which the performance takes place and the fictitious time of the story told in the play.

This dissertation is organized as follows. The first part is devoted to Teresa Hernández's work. It starts with a brief biographical chapter that includes her influences and a general approach to her artistic craft. Subsequently, there are two analytical commentaries of the following plays: *La nostalgia del quinqué... una huida* (1999), and

Coraje II (2012). The second part introduces Josefina Báez in a brief chapter that summarizes her artistic trajectory, as well as her conception of theater. Afterwards, I analyze two plays created by this performance artist: *Dominicanish* (1999), and *JFKSDQJFK* (2013). Each commentary is divided into five sections, following the structure of analysis proposed by García Barrientos: dramatic diction and fiction, space, time, characters, and reception. The investigation of these plays becomes the backbone of this dissertation; thus, theory is used at their service and not the other way around.

The applied dramatology and certain key concepts taken from the teatrology, as well as from the dramaturgy of the actors, have enabled me to draw a particular cartography of the poetic Teresa and Josefina use in their plays. This cartography is included in the conclusions of this dissertation. A possible starting point for this cartography is movement. On the one hand, both artists explore the movement of bodies on the stage. They work with the precision of movement, composing a physical subscore, sometimes to emphasize the spoken text, other times to disassociate it from the words they pronounce to cause an effect of estrangement. On the other hand, movement can also be used to describe the Caribbean, considering that the name of this geographic area comes from the Caribbean Sea, which is always moving. In fact, the sea is the element that unites all the territories in the Caribbean. Its inhabitants have been traveling back and forth between islands throughout history. A history marked by colonization, especially by the enslavement of indigenous and African peoples to establish and maintain sugar cane plantations. Consequently, the colonization process caused wounds that remain open today, as the plays analyzed here indicate. The main characters of the four play examined here show these wounds. As they tell their personal stories on stage, spectators can understand the Caribbean reality and history. Simultaneously, the blend of the dramatic procedures Hernández and Báez employ also portrays the mixture that characterizes the Caribbean. This combination can also be seen in their use of film, sound, music, and literary resources, as well as in their original use of the spoken word where they mix different languages. They also combine contemporary dance with theater and performance, constructing their unique theatrical style.

The findings of the present research support the following conclusions. Teresa and Josefina walk through the frontiers of the in-between space that Homi Bhabha talks about in his investigations. This liminal space is a sort of border where the margins of

contemporary nations meet, where cultural difference is built as an alternative response to the hierarchies imposed by hegemonic discourses. This in-between space implies a different narrative of the concept of nation, a narrative that challenges the official discourses that try to define a country or nation. Therefore, Hernández and Báez construct an alternative way to look at the reality that surrounds them. They flow continually through the lines and frontiers of nation, culture, language, performance, theater, and dance, defying socially established notions. Both artists weave word, body and movement on stage, always reading between lines and questioning hegemonic and univocal discourses.

Báez intertwines in her performances her reflections on the Dominican Caribbean immigrant self, while Hernández shows on stage her thought on Puerto Rican identity. Both artists articulate their ideas through their writing and their bodies. They construct different characters through words, thus creating dissimilar identities that later they embody in their performances. They make sure the spectator never forgets that all the characters coexist within themselves. By using the technique of estrangement, they play with the illusion and distance that their particular blend of texts, word, and body, offer in their monologs.

Teresa and Josefina invite us into a universe full of feminine characters that interact with the space that surrounds them. These feminine characters are the central axis of their plays since the dramatic action emanates from them. They tell their experiences, desires, and frustrations of their everyday lives during each play. Not only do they break the fourth wall by talking directly to the audience, but they also establish an active dialogue with the spectators in their performances. Therefore, Hernández and Báez propose the spectators to engage in an active participation, so they can produce their own interpretation, their poem of the poetic event in which they partake. All in all, I invite the reader of this investigation to participate actively in developing his or her own look towards the Caribbean theater at the turn of the twenty-first century.

Para cuidarme el jardín
con Santo Domingo basta.
Su perenne do de pecho
pone intrusos a distancia.
Su agrio gesto de primate
en lira azul azucara,
cuando borda madrigales
con dedos de butifarra.

Cuba –ñáñigo y bachata-
Haití –vodú y calabaza-
Puerto Rico –burundanga-
[...]

Antilla, vaho pastoso
de templa recién cuajada.
Trajín de ingenio cañero.
Baño turco de melaza.
Aristocracia de dril
donde la vida resbala
sobre frases de natilla
y succulentas metáforas.
Estilización de costa
a cargo de entecas palmas.
Idioma blando y correoso
-mamey, cacao, guanábana-.
En negrito y cocotero
Babbitt turista te atrapa;
Tartarín sensual te sueña
en tu loro y tu mulata;
sólo a veces Don Quijote,
por chiflado y musaraña,
de tu maritornería
construye una dulcineada.

Cuba –ñáñigo y bachata-
Haití –vodú y calabaza-
Puerto Rico –burundanga-
(Palés Matos 2000, 24, 27)

1. Introducción: breviario de conceptos para una cartografía teatral caribeña

I.

Luis Palés Matos ya para el 1937 había planteado la mezcla que tenemos los caribeños en su poemario *Tuntún de pasa y grifería*, donde enfatiza la cultura antillana y nos recuerda la sangre africana que llevamos en nuestras venas. En el poema citado, titulado “Canción festiva para ser llorada”, la voz poética hace un recorrido por el Caribe y su africanidad. Palés Matos utiliza una serie de imágenes trabajadas, yendo por todas las islas antillanas, caracterizándonos a través de la palabra sonora, creando un ritmo

particular al leerlas. En este poema se encuentra la historia del Caribe, contada por la voz poética, pasando por sus primeros asentamientos y sus revoluciones para dar cuenta de la relación entre las islas de este archipiélago. “Canción festiva para ser llorada” se convierte, pues, en una especie de madeja enredada, pero al mismo tiempo ofrece una pequeña punta de hilo para tirar de él y trazar un camino lleno de múltiples ritmos en este mar de tubérculos rizomáticos.

Detengámonos en la palabra *burundanga* utilizada por Palés Matos para describir a Puerto Rico, pues sirve como esa punta del hilo que ayuda a elucidar lo que es el Caribe. Esta palabra tiene dos acepciones pertinentes en este poema. Según el diccionario de la RAE, la primera es un plato que consiste en “diferentes hortalizas”. Con esta acepción Palés Matos enfatiza la mezcla que nos caracteriza, a nosotros los puertorriqueños, por medio del alimento que cultivamos en la tierra. Así pues, con esta palabra el poeta se remite al proceso de transformar lo natural (una hortaliza) en alimento a través de la cocción, invención humana. La segunda acepción es “*morondanga*”, que significa “enredo, confusión”. *Burundanga* implica entonces una confusión, un enredo que se come, como las hortalizas. La confusión no se desenreda sino que se traga, se consume. A raíz de este poema, esta palabra ha sido constantemente utilizada para definir a Puerto Rico como un enredo (lo que en ocasiones resulta inverosímil) que nos alimenta. Al mismo tiempo, esta palabra también describe la mezcolanza caribeña.

Además, en el fragmento del poema aquí citado, cuando Palés Matos describe las particularidades de las Antillas, entremezcla imágenes culinarias, geográficas, lingüísticas, sin olvidar la sensualidad, ni tampoco a Don Quijote. Llama la atención que el único referente español en este poema sea Don Quijote. Solamente él puede convertir lo ordinario en hermoso, como lo hace con Dulcinea. Palés Matos tilda a las Antillas de *Maritornes*, es decir concebidas como deseo carnal con un físico feo, pero aclara que solo Don Quijote las convierte en islas hermosas, en *Dulcineas* dentro de su locura. Por lo tanto, el poeta nos invita a “chiflarnos” un poco para vernos desde ahí, lejos de estereotipos o de lo socialmente aceptado, asumiendo nuestras raíces africanas. Solo si nos comportamos como él podemos enamorarnos de las Antillas y apreciar su belleza única, como Don Quijote percibe a Dulcinea. Aceptemos, pues, esta invitación para emprender la lectura de este trabajo investigativo.

En el presente proyecto investigativo enfoco la mirada hacia el Caribe a través del estudio de la obra artística de dos increíbles teatristas contemporáneas: la puertorriqueña Teresa Hernández y la *dominicanyork* Josefina Báez. El análisis de sus obras propone una línea que conecta tres islas: Puerto Rico, República Dominicana y la ciudad de Nueva York. Aunque ninguna de estas dos teatristas hace referencia directa al poeta Palés Matos, se pudiera conjeturar que ambas coinciden con la idea de burundanga que él plantea. Además, Báez entra en el ritmo vertiginoso de este poema para viajar entre las capas superpuestas que conforman la caribeñidad. El pasado histórico de las Antillas, en particular de Puerto Rico y de la República Dominicana, encaminó a sus países hacia un rápido proceso de hibridación cultural donde convergieron (y coexisten) razas, plantaciones, tradiciones, creencias y costumbres africanas, indígenas, españolas y estadounidenses. Debido a esta pluralidad no se puede emplear una noción unívoca de identidad puertorriqueña, identidad dominicana o identidad neoyorquina que intente fusionar y abarcar todas las posibles voces de un país antillano, bajo una sola definición. De igual manera, cabe mencionar que en el mundo actual tampoco es posible expresarse desde una posición que no sea producto de mezclas o fusiones porque implicaría la existencia de identidades, culturas o creencias esencialmente puras, cuando en la realidad la mezcla es intrínseca del ser humano. Debido a esta heterogeneidad que nos rodea, a lo largo de este trabajo investigativo recurriré a la burundanga como una palabra que resume a las Antillas y al Caribe.

Explicar el Caribe no es tarea fácil, como no lo fue para Cristóbal Colón en sus cartas de su primer viaje a los reyes cuando, por ejemplo, intentaba describir las frutas o los colores que estaba viendo en lo que él creía que eran las Indias. He ahí un primer problema al intentar hablar de una cultura que sigue y propone sus propios parámetros, pues ¿cómo expresar con palabras una realidad que no necesariamente se ciñe a los referentes europeos, o incluso estadounidenses, y al mismo tiempo los incorpora en su propia burundanga hoy en día? No corresponde, entonces, ofrecer un marco histórico caribeño para luego ubicar el trabajo de Hernández y de Báez en él. Primero, porque un marco histórico y cultural caribeño en sí mismo es una tesis, además, existe una multiplicidad de investigaciones publicadas abocadas a dicho análisis. Segundo, realizar un marco histórico dejaría poco espacio para el análisis de las obras de ambas autoras. Propongo en cambio, sumergirnos en la complejidad de la obra dramática de estas

artistas, y a partir de ahí, dar cuenta del Caribe que ellas hablan. A modo de apunte, solo esbozaré más adelante algunos parámetros y conceptos antes de sumergirnos en el universo de cada una de estas teatristas. El eje y objetivo de esta investigación será más bien el análisis de las obras, partiendo de su naturaleza dramática, para así acercarnos a los procedimientos teatrales y artísticos de sendas teatristas caribeñas.

Conviene señalar que hay pocos libros publicados sobre el teatro contemporáneo producido en las Antillas, dejando así un campo amplio para la investigación, el estudio de teatristas y su producción artística. Todavía resulta mucho más difícil encontrar investigaciones que establezcan un diálogo entre el trabajo de teatristas de las distintas islas antillanas, ya que la mayoría se enfoca en una zona geográfica más específica como una ciudad o una de las islas. Me encontré con el teatro de Teresa Hernández y el de Josefina Báez por separado, en distintos momentos, y enseguida pude ver el diálogo posible entre las obras de ambas. En un principio supuse que se conocían o que al menos conocían las obras de cada una, así que como parte de esta investigación decidí contactarlas y preguntarles directamente para así descubrir que no habían tenido contacto directo entre ellas. Entonces fue que esta investigación cobró una magnitud mayor y una urgencia para analizar la riqueza de sus obras y compararlas, sobre todo con la idea de difundir sus creaciones ya que no las conocen lo suficiente en sus propios países.

¿Cómo hablar del trabajo creativo dramático de Teresa Hernández y de Josefina Báez? Son dos teatristas de proveniencias distintas, con poca distancia temática y formal que tienen varias líneas en común. Ambas están dando de qué hablar actualmente debido a la internacionalización de sus obras artísticas, pero su trabajo amerita mayor atención y consideración. Las dos construyen sus creaciones escénicas desde el cuerpo, incorporando el teatro, la danza, la danza-teatro y el performance. No es casual que Hernández y Báez escojan la forma dramática para llevarlas ellas mismas a escena, para conformar ese encuentro aurático con el público, un acontecimiento teatral irrepetible. Sin embargo, hasta ahora no hay estudios que elaboren un diálogo entre las creaciones de estas dos teatristas o que tomen en cuenta el género dramático en el que han sido concebidas. Quizás sea porque en los estudios realizados de sus obras las insertan dentro de un marco particular, ya sea a Teresa Hernández dentro del teatro alternativo puertorriqueño contemporáneo o a Josefina Báez dentro de la diáspora, sin considerar

que el propio género dramático puede ofrecer un marco a través del cual vincular sus creaciones. La destacada investigadora y profesora puertorriqueña de teatro Rosalina Perales (2010, 24) apunta la necesidad de realizar más estudios en Puerto Rico que consideren la teatrología: “Es tiempo también de modernizar el examen crítico del teatro en el país, sobre todo, el académico, para verlo ya no sólo desde el texto, como se hacía en el pasado, sino desde la teatrología, desde el conjunto de signos que comprenden de modo imprescindible, la teatralidad”.

Por lo tanto, el reto investigativo de este estudio es encontrar un marco de conceptos teóricos que permita no tan solo dar cuenta de la forma en que están creadas las obras aquí analizadas, sino también unir esta forma con el contenido, puesto que sus creadoras han escogido su propia manera de articular lo que quieren decir en sus creaciones. Es decir, que inevitablemente hay contenido en la forma, de la misma manera en que se utiliza el lenguaje y la retórica para articular una idea, una narrativa, un relato. Para adentrarme en el mundo dramático de estas creadoras resulta, entonces, inevitable remitirme a los conceptos de dramaturgia de José Luis García Barrientos y de Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti, pues justamente posibilitan la comparación de las poéticas de estas teatristas en el método de análisis dramático que han desarrollado. Esto implica que esta investigación no se basa solo en el texto dramático como centro del análisis del trabajo artístico de Teresa Hernández y de Josefina Báez, como suele suceder en la mayoría de los estudios de obras dramáticas, sino que utiliza el texto dramático como un elemento más en el análisis, siempre partiendo del principio de que la obra será representada, puesto que estamos frente al género dramático, un género inmediato, sin una mediación como la que ocurre en otros géneros como el cine, la novela, el cuento o el ensayo, tal y como explica José Luis García Barrientos, prominente teórico e investigador teatral español, en su dramaturgia. Resulta, pues ineludible en este estudio que las obras dramáticas aquí analizadas fueron concebidas para su (re)presentación frente a un público, en un espacio y tiempo determinado y realizadas por las propias teatristas.

Esta investigación ofrece, pues, un puente para poder adentrarnos en estos universos dramáticos tomando en consideración texto, espacio, tiempo, personajes y recepción. De esta manera, se encuentran cuerpos presentes en un convivio único e irrepetible, del que nacen nuevos entes y subjetividades que hasta el momento de la

representación no se han relacionado. Ambas creadoras proponen un espacio contestatario en escena en el que se revisan, desde sus subjetividades, lo que conforma la subjetividad y una manera propia de existir en escena. Al mismo tiempo, las obras aquí discutidas exponen el camino recorrido por estas artistas frente al cual el público escoge su propia interpretación, su propia traducción de las mismas. Ambas teatristas ofrecen un lugar para la reflexión del espectador, para que pueda crear su propia visión de lo que está presenciando. La visión plasmada en las obras que aquí se analizarán se compone de lo que cada una de estas artistas experimenta desde su propia subjetividad durante el convivio que presupone el acontecimiento teatral. Entonces, se encuentra aquí la fusión de la subjetividad que traen Hernández y Báez a escena, compuesta de la creación de un personaje que no se puede desligar de su intérprete, así como tampoco se puede separar la subjetividad del espectador o lector en su reacción a lo que está presenciando. De la misma manera, el espacio es el espacio real del acto escénico y al mismo tiempo el espacio propuesto por la obra dramática. Respecto al tiempo, este se desdobra a su vez en el tiempo real en el que transcurre la obra, y en el tiempo de la ficción presentado en escena. El texto, por su parte, surge de sendas creadoras después de un proceso en el que se acercan desde sus cuerpos a aquello que en un principio concibieron como semilla para cada una de las obras. Así pues, el análisis de las obras aquí presentado parte del texto en su capacidad de ser representado ante un público. Y a partir de esta propuesta se sigue construyendo en escena hasta conformar una obra dramática que nace de la dramaturgia de sus autoras, de la dramaturgia de actuación y de la dramaturgia de dirección.

Por lo tanto, resulta complejo explicar todos estos elementos en estas obras para intentar no tan solo investigarlas, sino también, dentro de lo posible, aprehender a posteriori el acontecimiento teatral, tan efímero que no se repetirá nunca de la misma manera. Por ello, resulta imprescindible investigar desde la dramaturgia y desde la teatrología, esto es, desde un análisis de la estructura y de los elementos dramáticos que conforman la obra, construyendo así una especie de mapa con el cual se puede abordar el trabajo dramático de las mismas; un mismo mapa para ambas creadoras que permita dar cuenta también de las particularidades de cada una, así como de las herramientas que comparten paralelamente. Pero hay que mencionar que es un mapa que se deriva de un estudio cartográfico previo, es decir, que no es un calco de otro mapa ya existente, sino el

resultado de una investigación rigurosa de las obras aquí analizadas; un mapa dibujado a partir del camino propio investigativo que ha surgido después de desmembrar todos los elementos que componen los cuatro dramas comentados en este estudio.

Para lograr este tipo de análisis, la dramaturgia me ha ofrecido una fuente valiosa de conceptos y de terminología que permiten escudriñar el universo de cada obra. Como ya establecido, también me sirvo de la propuesta sobre la teatrología de Jorge Dubatti, para dar cuenta también del tipo de análisis comparativo entre estas autoras, posibilitando mi propia traducción. Todo esto implica un riesgo que quiero asumir con todas sus implicaciones. Me refiero a que para lograr mi objetivo hasta ahora explicado, tuve que crear mis propios límites, mis propios mares y montañas a la hora de escoger cómo abordar el marco teórico de esta investigación. Fuera de estos límites he dejado temas que normalmente se discutirían respecto al trabajo de Teresa Hernández y de Josefina Báez, pues no entran en el centro medular de lo que me interesa investigar: la historia cabal del lugar geográfico al cual pertenecen las artistas; un análisis detenido de la diáspora y de la identidad nacional. Temas que normalmente se convierten en el eje de un trabajo investigativo de esta envergadura, pero, que al centrar esta investigación en la naturaleza dramática de las obras, quedarán subyugados a ella. Esto no quiere decir que no los vaya a mencionar en este trabajo, pero en ningún momento serán el foco de este estudio. Por otro lado, también he dejado un poco al margen de los límites de esta investigación a autores que aportan grandes estudios sobre las artes escénicas, como Antonin Artaud, Erich Fuchs, Lichter, Augusto Boal, Hans-Thies Lehmann y Patrice Pavis, autores que atesoro pero que en sus investigaciones se alejan un poco del enfoque de este trabajo. En fin, lo que propongo con el presente análisis es utilizar las obras dramáticas como columna vertebral de este estudio e incorporar la teoría al servicio de estas obras y no las obras al servicio de la teoría.

Al mismo tiempo, como las artes escénicas y el drama son claramente manifestaciones culturales, también se dilucidará sobre la relación de las obras aquí analizadas con la cultura y la nación, así como con la lectura que estas artistas ofrecen articulándolas desde su propia singularidad. Para ello he decidido ceñirme a algunos conceptos de nación, narrativa y contra narrativa que ofrecen Iris Zavala, Homi Bhabha, y Antonio Benítez Rojo para hablar de la forma en que aparece la nación puertorriqueña en la obra de Teresa Hernández y la *dominicanyork* en la obra de Josefina Báez, las dos

moviéndose en el *in-between* dentro de Estados Unidos. A ninguna de las dos se les considera parte de un canon nacional, ni en Estados Unidos, ni en Nueva York, ni en Puerto Rico, ni en la República Dominicana. Ellas aprovechan también este espacio intersticial en la forma en la que construyen cada obra, que se puede observar en la mezcla de danza, proyecciones, música, teatro, así como en la fragmentación de los textos, y en la incorporación del espectador y su interpelación. Sin embargo, la presencia teórica de los autores mencionados parecerá imperceptible a lo largo de los comentarios, pues la he incorporado en el modo de leer y analizar estas obras sin aludir constantemente a ellos.

El objetivo principal de este trabajo es analizar dramatólogicamente, por una parte, algunas de las obras de Teresa Hernández y la concepción sobre Puerto Rico y sus habitantes que en ellas subyace; y por otra parte, aplicar el mismo análisis a algunas obras de Josefina Báez que permiten estudiar su poética, así como su visión sobre la dominicanidad y lo que significa ser *dominicanyork*. Cada una tiene distintas maneras de revelar la misma concepción desde diferentes puntos de vista. Teresa y Josefina reniegan de una noción inequívoca, categórica y singular de lo que implica ser puertorriqueño, dominicano, neoyorquino o *dominicanyork*. Para ellas no existen etiquetas ni fórmulas que simplifiquen la contestación a la sempiterna y ontológica pregunta dentro de la literatura latinoamericana: ¿quiénes somos? A través del estudio de las obras de Hernández y de Báez procuro contestar las preguntas fundamentales que suscitan esta investigación: ¿cómo se relacionan con la realidad local que las rodea?; ¿cómo se puede describir el trabajo artístico de ambas teatristas?; ¿qué forma utilizan para construir sus obras? y ¿por qué prefieren esta forma o procedimiento sobre otros? Estas interrogantes provocan a su vez otras que se interrelacionan entre sí. Por ejemplo, la mezcolanza que caracteriza a los caribeños resulta análoga a la mezcla de procedimientos teatrales que ambas creadoras emplean en sus obras. Ellas combinan la danza contemporánea con el teatro y el performance para crear un lenguaje escénico propio. Por lo tanto, en una misma pieza pueden utilizar recursos fílmicos, sonoros, musicales y literarios; elementos de la danza contemporánea y del teatro.

La primera parte de esta investigación está dedicada a Teresa Hernández e incluye un comentario sobre dos de sus obras: *La nostalgia del quinqué... una huida* (1999) y *Coraje II* (2012). La segunda parte contiene un acercamiento al trabajo artístico de

Josefina Báez a través de los comentarios de las siguientes obras: *Dominicanish* (1999) y *JFKSDQJFK* (2013). Después de un estudio exhaustivo de las creaciones de ambas teatristas decidí escoger estas obras porque, por un lado son obras representativas de su creación artística, y por otro lado, dan cuenta tanto de sus primeros trabajos consolidados como de sus últimos, siendo este el criterio principal de selección. Las obras de Hernández y de Báez aquí comentadas coinciden en el proceso de creación y desarrollo. En otras palabras, *La nostalgia del quinqué... una huida* y *Dominicanish* se estrenan en el mismo año, mientras que *Coraje II* y *JFKSDQJFK* también se acercan en la fecha de su culminación y disponibilidad al público, solo teniendo un año de diferencia. De esta manera, la selección escogida permite al lector acercarse a cuatro propuestas artísticas de una misma época: *La nostalgia del quinqué... una huida* y *Dominicanish* del principio del siglo XXI y *Coraje II* y *JFKSDQJFK* del principio del primer decenio del siglo XXI. Conviene apuntar que de las cuatro obras analizadas aquí la única obra que no ha sido aún representada es *JFKSDQJFK*, pero sí ha sido parte de lecturas dramatizadas realizadas por su autora. Sin embargo, este detalle no diverge del objetivo de esta selección: establecer un vínculo tanto formal como temático para exponer los procedimientos teatrales y la construcción que conforma la práctica artística de Hernández y de Báez, dos teatristas singulares, contemporáneas y caribeñas. Queda abierto así el diálogo con el lector de este proyecto investigativo para que pueda trazar un sinnúmero de líneas convergentes entre estas cuatro obras.

II.

A propósito de la teoría en la que se sostiene este análisis, esbozaré brevemente un mapa conceptual dentro del cual se pueden ubicar las obras aquí analizadas. En efecto, a continuación incluyo una pequeña guía para tener en cuenta ciertos conceptos tanto de la teatrología de Jorge Dubatti, como de la dramaturgia de García Barrientos durante la lectura de esta tesis. En sus escritos sobre teatrología y Filosofía del Teatro Jorge Dubatti ofrece una estructura teórica para poder establecer un andamiaje donde surja un diálogo entre las obras de Teresa Hernández y de Josefina Báez. Me permitiré a continuación sentar brevemente las bases de este andamiaje. Esta investigación entra dentro del Teatro Comparado,¹ término acuñado por este investigador. Por lo tanto, comenzaré por explicar qué es el Teatro Comparado. No es casualidad que el nombre de esta disciplina contenga en sí mismo la referencia a la teoría y la metodología de la literatura comparada (Dubatti 2008b). Por consiguiente, el Teatro Comparado toma términos de la literatura comparada, pero siempre para utilizarlos dentro del género dramático; por ejemplo, el principio de aproximarse a uno o varios textos desde “un punto de vista internacional o supranacional” (Dubatti 2008b, 4).² Sin embargo, después de decir esto Dubatti (2008b, 5) no tarda en dejar claro que tanto lo internacional como lo supranacional no cuestionan “el concepto de lo nacional”. Pero no tan solo pone en entredicho lo que significa lo nacional, sino también lo hace respecto a un teatro nacional, al punto de cuestionarse qué es lo nacional y cómo hacer para delimitar un teatro nacional en el mundo de hoy, pues él considera que dentro de un mismo país no hay un teatro nacional, sino varios teatros nacionales dependiendo de las particularidades de cada país. De manera que encuentra más adecuado referirse a los teatros argentinos y teatros españoles, en lugar de teatro argentino o español porque entiende que “dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro” (Dubatti 2008b, 7).

¹ Utilizo este concepto como nombre propio pues Jorge Dubatti lo escribe así en sus publicaciones, al igual que todos los conceptos que menciona en su teatrología.

² Dubatti (2008b, 4) toma la siguiente definición de la literatura comparada, avalada por la International Comparative Literature Association: “el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional”.

Por ello, propone los conceptos de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía porque para el teatro comparado “dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro” (Dubatti 2008b, 7). Territorialidad se refiere a los contextos teatrales “geográfico-histórico-culturales singulares de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos,” (Dubatti 2008b, 9) mientras que supraterritorialidad se utiliza para “aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad” (Dubatti 2008b, 14). Dubatti considera que estos conceptos se ajustan mejor al Teatro Comparado que utilizar los conceptos de internacionalidad o supranacionalidad, ya que estos últimos no necesariamente cuestionan el concepto de lo nacional. Él (2008b, 5) sostiene que referirse a lo nacional se puede volver un problema a la hora de comparar distintos dramas y acontecimientos teatrales que no entran dentro de sus parámetros al no problematizarlo.

Cabe aclarar que no se trata de ignorar los conceptos de intra-nacionalidad y supranacionalidad, sino de expandirlos. De hecho, el trabajo de Teresa Hernández y de Josefina Báez se puede nutrir también de la definición de intra-nacionalidad, concepto que se refiere a “cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales” (Dubatti 2008b, 7). Algunos de los fenómenos intranacionales que Dubatti (2008b, 7) menciona atañen directamente al trabajo de estas dos teatristas, como se comprobará en los análisis: “la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación”. En el caso de las teatristas a investigar, me adentraré en las particularidades de estos conceptos dentro de sus obras para lograr este estudio comparativo, un estudio de poética comparada, cartografía entre islas, entre siglos, puesto que es desde el Teatro Comparado y la comparación de poéticas que me interesa comenzar este estudio investigativo.

Inevitablemente esta comparación lleva a “la elaboración de una cartografía teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro” que posibilita trazar un mapa particular (Dubatti 2008b, 10). Asimismo, Dubatti (2008b, 10) hace hincapié en que estos mapas “no se superponen con los mapas de la geografía política”. Por lo que permiten hablar de poéticas del exilio, de regiones, de inmigrantes,

realizar comparaciones diacrónicas o sincrónicas, por mencionar algunas de las posibilidades de investigación teatral que se abren ante este abanico de estudios que los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad ofrecen. Según este estudioso (2012, 119), la cartografía se convierte, entonces, en “la coronación de los saberes del comparatismo teatral: los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en la investigación”. Justamente esto es lo que aquí se intentará desarrollar respecto a las obras discutidas de Teresa Hernández y de Josefina Báez: una cartografía que pudiera oscilar entre un mapa de sincronía y uno de irradiación.

Dubatti clasifica estos dos tipos de mapas de la siguiente manera: en el mapa sincrónico se “registran fenómenos teatrales con aspectos semejantes pero sin vínculo genético”, mientras que el mapa de irradiación propone una “secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente” (2012, 120). Es decir, que tanto Teresa Hernández como Josefina Báez comparten fenómenos teatrales con aspectos semejantes en la construcción de su poética, aunque al mismo tiempo su producción artística se ubica en el mismo momento histórico, pero en lugares diferentes del Caribe.

De lo discutido hasta aquí se desprende la definición de Teatro Comparado a la que se suscribe este estudio: “una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial [...], por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad” (Dubatti 2008b, 10). Ahora bien, el Teatro Comparado se inserta como una de las ramas dentro de lo que Dubatti nomina Filosofía del Teatro, tema al que le dedica la publicación de una trilogía.³ Lo que me interesa destacar a continuación es su definición de la Filosofía del Teatro y dentro de ella lo que él llama acontecimiento teatral. Dubatti (2012, 8) considera la Filosofía del Teatro como una disciplina teatrológica con una base epistemológica que se centra en el “conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado: el acontecimiento teatral”. Él (2012, 8-9) explica a fondo la búsqueda de esta disciplina, que toma en cuenta la base ontológica que la define y contiene otras ramas como la Teoría

³ Para profundizar en los conceptos de Filosofía del Teatro véase la trilogía: *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* y *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. También véase *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*, en el que se discuten los conceptos principales que maneja.

Teatral y la Semiótica Teatral entre otras, que no se ocupan de la base ontológica del teatro:

la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, con los dioses y lo sagrado, etc.

Es decir, que la Filosofía del Teatro se encarga de buscar una definición que dé cuenta del “teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, qué es lo que existe en tanto teatro” (Dubatti 2012, 9). Por lo tanto, la Ontología Teatral se refiere al análisis del acontecimiento teatral y de “los entes teatrales” (Dubatti 2012, 13) –y dramáticos, añadiría yo- que se producen. Dicho esto, corresponde ahora dejar claro el concepto de teatro para poder explicar luego a qué se refiere Dubatti cuando habla de entes teatrales, concepto que nos llevará directamente al trabajo de Teresa Hernández y de Josefina Báez. Dentro de la Filosofía del Teatro, el teatro se concibe como:

un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la constricción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro... (Dubatti 2012, 10)

Estos nuevos entes producidos por el acontecimiento teatral son denominados *poíesis*,⁴ incluidos los cuerpos que se encuentran durante su realización, el cuerpo de cada actor en escena y el cuerpo de cada espectador que experimenta el acontecimiento (Dubatti 2012, 40). A este momento de encuentro aurático⁵ de cuerpos en un lugar y tiempo determinados Dubatti lo llama convivio⁶ o acontecimiento convivial, uno de los tres sub-acontecimientos que, junto al acontecimiento poético y al de la constitución del espacio del espectador, conforman el acontecimiento teatral (2003, 16). Convivio, término que Dubatti saca de los estudios de la literatura oral antigua (2003), se refiere a

⁴ Dubatti (2012, 40), siempre ahondando en la etimología de los términos que propone, escoge la palabra *poíesis* de la *Poética* de Aristóteles y significa “fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte”. Prefiere traducirlo como producción y alejarse de la palabra “creación” para librarla de la connotación cristiana (Dubatti 2012, 41).

⁵ El concepto aurático hace referencia al ensayo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, relevante a la hora de resaltar el encuentro de cuerpos presentes, un encuentro irreproducible.

⁶ La palabra convivio proviene “del latín, *convivium*, festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias” (Dubatti 2003, 9). Dubatti (2003, 9-14) da con este concepto a raíz de las investigaciones de Florence Dupont.

ese momento de encuentro irreplicable de cuerpos de manera inmediata en un tiempo y espacio cotidiano, una de las manifestaciones de lo que llama la cultura viviente en el que artistas, técnicos y espectadores coinciden y comparten (2012, 35). Vale destacar que en el convivio “se establecen vínculos y afectaciones conviviales”, que se experimentan en compañía o reunión (Dubatti 2012, 36). Por lo tanto, sin convivio no hay acontecimiento teatral. Es del acontecimiento convivial que se derivan los otros dos sub-acontecimientos: el poético y el de expectación.

El acontecimiento poético se refiere al lenguaje poético (Dubatti 2003, 19) conformado por un lenguaje verbal y no verbal producido por los artistas en escena; esto incluye la palabra dicha y las acciones físicas del actor o actriz, relacionadas “con luces, sonidos, objetos, etc.”, para compartirlas con un público que “comienza a esperar esa producción de *poíesis*” (Dubatti 2012, 40). También se le puede llamar *poíesis* productiva, que existe en conjunto con la *poíesis* receptiva, campo del espectador. Frente al acontecimiento poético se encuentra el acontecimiento expectatorial desde donde se observa la *poíesis* productora y sin el cual no se pudiera estar hablando de acontecimiento teatral. Y es que, como bien explica Dubatti, la propia etimología de la palabra teatro quiere decir “‘lugar para ver’, ‘mirador’, ‘observatorio’ (2012, 44). Lowell Fiet también recalca el origen y significado de la palabra teatro, pero además añade que tiene la misma raíz etimológica que la palabra teoría. Teoría “para los griegos significaba “ver” –en el doble sentido de ver y entender- mientras que la otra [teatro] señalaba el lugar para ver y entender” (Fiet 2004, 47). De esta manera, las obras dramáticas de las teatristas aquí analizadas ofrecen a su vez un mirador para entender esta breve síntesis de conceptos teóricos aquí expuestos.

Volviendo al acontecimiento expectatorial, Dubatti (2003, 21) lo explica de la siguiente manera: “La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje *desde fuera* de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación”.⁷ Dubatti (2003, 22-23) también justifica ciertas instancias en las que el espectador pasa del acontecimiento expectatorial al acontecimiento poético. Para fines de esta investigación, solo voy a resaltar una de estas instancias, ya que sobre todo Teresa Hernández la utiliza en sus obras: cuando se

⁷ Cursiva empleada por el autor.

interpela al espectador a participar durante el acontecimiento teatral. Josefina Báez también interpela al espectador, pero con el propósito de establecer un diálogo abierto con este. Por consiguiente, el diálogo entre la *poíesis* productiva y la receptiva se retroalimenta durante el convivio, sacando al espectador de un lugar de mera observación y ofreciendo una constante estimulación de un sector al otro resultando en “una *poíesis* convivial” en la que no se puede separar un sub-acontecimiento de otro pues sino dejaría de ser un acontecimiento teatral (Dubatti 2012, 45).

Por lo tanto, es la Poética Teatral la que se encarga de organizar el análisis del acontecimiento teatral, pues “propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poéticos teatrales, así como la formulación de las poéticas (con minúscula)” (Dubatti 2012, 62). Entonces, ¿qué es la poética en minúsculas? Se trata de todos los elementos que componen al ente poético “en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos” (Dubatti 2012, 62). Es decir, las conjugaciones de todos los elementos que componen los acontecimientos mencionados hasta aquí, desde distintos puntos de vista, sobre el ente poético, que “solo existe”, ofrecen una infinidad de posibilidades para acercarse a una obra (Dubatti 2012, 64). Asimismo, una de las áreas del Teatro Comparado es la Poética Comparada en la que se considera que “las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial (dimensión cartográfica) y de historicidad”, asumiendo “la entidad convivial, territorial y localizada del teatro” y en la que se investigan las relaciones entre estos conceptos (Dubatti 2012, 63).

Es aquí donde entra la figura del investigador, figura que atañe directamente a este estudio y sobre la cual Dubatti también reflexiona. Así pues, el investigador es aquel que analiza las poéticas desde distintos puntos de vista, “ángulos de focalización, e incluso desde diversas metodologías”, lo que lo lleva a veces a ofrecer varios focos que pueden incluso llegar a contradecirse (Dubatti 2012, 65). El investigador del que habla Dubatti (2012, 52) se encuentra principalmente en el espacio del acontecimiento expectatorial, pero en su investigación pasa también al ámbito del acontecimiento poético, teniendo en cuenta que “acompaña los acontecimientos, está ‘metido’ en ellos o

conectado directamente con ellos”. Por lo tanto, a partir de su estudio del acontecimiento teatral, el investigador toma en cuenta también distintos materiales poéticos producidos antes y después de este, incluyendo, por ejemplo, el texto dramático, los ensayos, las técnicas y procedimientos utilizados, fotos, videos, críticas teatrales, su propia experiencia como espectador, entre otros, pero sin que tomen el completo protagonismo del análisis (Dubatti 2012, 50). El propósito de esta compleja operación investigadora es intentar “dar cuenta del acontecimiento, aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta” (Dubatti 2012, 51), pues la poíesis convivial es irrepetible, efímera, un “acontecimiento perdido” (Dubatti 2012, 52). Como investigadora utilizo estos procedimientos para intentar acercarnos al efímero acontecimiento teatral: los textos dramáticos, algunos comentarios sobre los ensayos, las técnicas utilizadas, fotografías, videos, críticas teatrales y mi propia experiencia como espectadora y lectora.

Si bien la teatrología de Dubatti ofrece un marco teórico en el cual ubicar el ejercicio comparativo de la poética de Hernández y de Báez, la dramatología desarrollada por García Barrientos brinda un método completo de análisis dramático que sirve como modelo organizativo de los cuatro comentarios. Por lo tanto, los comentarios de cada obra no son sino el arduo ejercicio de aplicar la teoría de esta dramatología. Un ejercicio en el sentido que lo entiende Josefina Báez (2000) respecto a *dominicanish*, pues en la contracubierta de este libro ella concluye lo siguiente: “Dominicanish just an exercise”. Es decir, que a través de la puesta en práctica de la amplia y precisa terminología propuesta por García Barrientos analizo los procedimientos dramáticos empleados en estas obras, cual científico con bisturí diseccionando su objeto de estudio. Mediante un largo proceso de ensayo y error pongo a prueba la dramatología para estudiar estas cuatro obras dramáticas de difícil categorización, ya que en ellas se mezclan el drama, la danza, el performance y la experimentación con el espacio de la representación y sus signos. No corresponde resumir este método de análisis, en primer lugar porque García Barrientos (2001; 2007; 2015) ha dedicado varias publicaciones en las que lo explica inmejorablemente, de las cuales *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* es la publicación donde el autor expone cabalmente su dramatología. En segundo lugar, porque a lo largo de cada comentario estaré constantemente haciendo referencia a esta metodología y ofreciendo las definiciones de su terminología. Me limito entonces a

apuntar brevemente las bases de la dramatología, pues distinguirlas da cuenta de la estructura de análisis en cada comentario.

García Barrientos (2001, 34) define la dramatología de la siguiente manera:

Entiendo por *dramatología* la teoría del drama [...], es decir, del *modo* dramático, o si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral. La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada “narratología”. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas –no de todas– sus categorías para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos *modos de imitación* aristotélicos.⁸

La relevancia de la dramatología de García Barrientos yace en su profundo estudio de la narratología para así conformar una metodología compleja que sirva de instrumento para analizar una obra dramática. Como una caja de herramientas de construcción, esta metodología contiene herramientas útiles para hablar con propiedad y rigor tanto del texto dramático en su potencialidad de ser representado, como de una puesta en escena. Por este motivo considero la dramatología un método eficaz y práctico para estudiar el acontecimiento teatral y de su “modo ‘in-mediató’” (García Barrientos 2007, 11). Debido a ello los comentarios aquí contenidos se ciñen principalmente a la realización de este ejercicio dramatológico.

Pero, ¿cómo entiende García Barrientos el drama? La respuesta permite comprender y aprehender los elementos constitutivos del drama y su naturaleza de desdoblamiento entre lo real y lo ficticio. Veamos cómo define García Barrientos (2001, 30) este término:

En una primera aproximación, entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la “acción” como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada*.⁹

La acción de la que habla García Barrientos es análoga al concepto de convivio propuesto por Dubatti; es decir, ese encuentro aurático que comparten actores y espectadores, en un mismo tiempo y espacio, durante una presentación o representación escénica. Para entender claramente a lo que García Barrientos se refiere por elementos doblados hay que considerar la fábula o el argumento de un drama determinado que se contrapone a la realidad de la puesta en escena. No obstante, no se trata meramente de una

⁸ Cursiva empleada por el autor.

⁹ Cursiva empleada por el autor.

contraposición, sino de una retroalimentación constante entre la realidad en la que se lleva a cabo la representación y la fábula contada por el drama.

Así pues, la concepción de la comunicación teatral ya no se ajusta a la linealidad de un emisor y un receptor, como demuestran García Barrientos y Dubatti en sus investigaciones. Este modelo de un emisor que transmite un solo mensaje al receptor ha caducado incluso en la lingüística cuando se analiza el hecho comunicativo, tal y como sostuvo Roman Jakobson (2003, 119-136) en su ensayo “Lingüística y poética”. Me remito nuevamente a las palabras de García Barrientos (2007, 11-12) para explicar la comunicación teatral y el desdoblamiento de sus elementos constitutivos:

De la situación teatral resultan los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: unos *actores* frente a un *público* en un *espacio* y durante un *tiempo*; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico. Por su parte, la convención teatral “dobla” cada elemento representante (real) en “otro” representado (ficticio). Aunque resulte más difícil de apreciar, el público también se desdobla, lo mismo que el actor en personaje o el espacio y el tiempo reales en otros ficticios.

El modelo de comunicación que mejor da cuenta del teatro así concebido no es de tipo lineal (“yo → tú” o “emisor → receptor”), sino triangular, como cuando hablan dos interlocutores y una tercera persona asiste como observador, más aún como cuando aquéllos hablan en realidad “para” ésta.¹⁰

De este modo, a través de la triangulación de la comunicación teatral intentamos acercarnos al acontecimiento efímero y perdido del que habla Dubatti. Este modelo triangular de comunicación se sostiene en la hábil síntesis que García Barrientos realiza en la cita de los cuatro elementos que se desdoblan: espacio, tiempo, personajes y público. Añádase a los cuatro elementos también el texto dramático que expone la ficción y la dicción dramáticas. Esta es la estructura de la dramatología que siguen los comentarios aquí incluidos, cada uno dividido en cinco apartados para un riguroso comentario que contenga la combinación de sendos elementos dramáticos. Cabe advertir que como todos los elementos están íntimamente imbricados, los comentarios siguen un patrón en espiral implicando así un paso por lugares, conceptos y argumentos que a primera vista pudieran parecer una repetición. En cambio, si se toma en cuenta la forma de la espiral, en realidad no es una repetición en sí misma, sino más bien se trata de trazar un camino que vaya cambiando el foco de atención de un elemento a otro, al mismo tiempo que se van interrelacionando todos los elementos. A través de la interrelación de los elementos se

¹⁰ Cursiva empleada por el autor.

devela la forma de construcción del drama analizado, entonces poco a poco será inevitable comentar el contenido de las obras dramáticas.

Por último, quisiera establecer a continuación ciertas nociones relacionadas al uso del cuerpo en escena con las que trabajan Hernández y Báez en sus creaciones escénicas. Ambas construyen una partitura física y utilizan el gesto, por ende, el constante movimiento en escena describe sus creaciones artísticas. Antes de entrar en tales nociones, me gustaría comenzar aludiendo a una anécdota sobre la utilización del cuerpo como herramienta en la construcción de un montaje escénico. La primera vez que tuve el placer de escuchar a Teresa Hernández hablar sobre su proceso creativo fue en un conversatorio organizado y moderado por el profesor Lowell Fiet (2007) como conclusión de la asignatura “Teatro caribeño”. Durante este conversatorio Teresa se refería constantemente a una idea que no conseguía entender en aquel entonces: pensar con el cuerpo. Al finalizar no pude dejar de preguntarle cómo se puede pensar con el cuerpo, pues ¿acaso no se piensa siempre con la mente? En el público se encontraba Rosa Luisa Márquez, prominente directora y actriz puertorriqueña, quien decidió tomar la palabra para contestarme, pues lleva trabajado muchos años con Teresa. Ella me dijo simplemente que para entender lo que significa pensar con el cuerpo tenía que participar en un taller con Teresa y así descubrir la respuesta a través de mi propio cuerpo. Yo seguí sin entender a qué se referían, pero la pregunta siguió dando vueltas en mi cabeza hasta que decidí asumir el riesgo y formarme como actriz. Me di cuenta en ese momento que si quería investigar el acontecimiento teatral, también debía hacerlo con el cuerpo además de un ejercicio del intelecto. A través de diversos entrenamientos enfocados en el cuerpo y la improvisación fui descubriendo cómo mi cuerpo pensaba sin involucrar un proceso intelectual y racional, cómo accionaba y reaccionaba solo a diversos estímulos, incluso cónsonamente con los cuerpos de mis compañeros. En un curso de danza-teatro titulado “La danza desconocida” con Viviana Bovino ofrecido por Residui Teatro en Madrid, un día trabajamos ejercicios de respuesta quinesésica y de repente entendí lo que significaba pensar desde el cuerpo. Ocurrió mientras realizábamos un ejercicio sencillo en el que teníamos que cerrar los ojos para asegurarnos de no ver a los compañeros y cumplir una consigna: tres personas de pie y dos personas agachadas. Justamente fui yo la última que se agachó para lograr cumplir la tarea exitosamente. Me descubrí pensando con el cuerpo sin recurrir a un proceso racional. En ese momento mi mente terminó de aprehender la

comunicación corporal que ocurre en escena, la importancia del cuerpo y de su movimiento como instrumento creativo.

En la presente investigación no corresponde adentrarme en profundidad en el rol del cuerpo durante un hecho escénico, pues dejaría de lado el resto de elementos que conforman los dramas que se comentarán a continuación. Más bien relato la anécdota anterior para tener presente la dimensión e importancia del cuerpo en el proceso creativo escénico de Hernández y de Báez. Consiguientemente, me limito a apuntar las siguientes nociones válidas dentro del teatro y la danza para tenerlas en mente durante la lectura de los comentarios: movimiento y partitura física.

Quizás convenga remitirse a Maurice Merleau-Ponty brevemente para ubicar el cuerpo en movimiento. En su libro *L'oeil et l'esprit* él (1964, 16-17) dilucida lo siguiente: “Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c’est pourquoi je peux le diriger dans le visible”. Merleau-Ponty basa su percepción en el cuerpo, aun si por alguna razón no ve con los ojos el movimiento, puesto que lo siente con sus otros sentidos o lo imagina, análogo al ejercicio quinesésico mencionado. Por consiguiente, el movimiento ocurre en el momento que se realiza y que se siente u observa. Percibimos nuestro entorno desde el cuerpo y “puisque’il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l’étoffe même du corps” (Merleau-Ponty 1964, 19).

Esta es la base también la premisa básica de la danza moderna como lo explica John Martin (Huxley y Witts 2002, 297) “the discovery of the actual substance, which it found to be movement”. El movimiento es lo que une una frase coreográfica en la danza para Martin (Huxley y Witts 2002, 298): “movement is seen by the modern dancer as a unified entity, a substance”. En la danza contemporánea, o posmoderna como le llama Sally Banes (1994, 37), no se intenta retar las reglas de gravedad como en el ballet clásico, donde el bailarín trata de mantenerse arriba lo más posible, en el aire, sino que se propone incorporar movimientos de la vida diaria: “gravity, dissonance and a potent horizontality of the body were means to describe the stridency of modern life”.

Victor Turner (1990, 17) coincide con el planteamiento de la danza moderna, desarrollado luego en la danza contemporánea, que propone basar los movimientos en aquellos de la vida cotidiana. Él concibe el arte como reflejo de las propias vivencias:

life itself now becomes a mirror held up to art, and the living now perform their lives, for the protagonist of a social drama, a 'drama of living', have been equipped by aesthetic drama with some of their most salient opinions, imageries, tropes, and ideological perspectives. Neither mutual mirroring, life by art, art by life, is exact, for each is not a planar mirror, but matricial mirror; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded.

El efecto de un espejo matriz frente a otro, en el que se reflejan arte y vida, indudablemente lleva al intérprete escénico a configurar su propia traducción en la construcción de su personaje. Sin embargo, no se trata de un calco exacto de la vida en el arte, ni viceversa, sino que se retroalimentan, parten de un espejo matriz del cual se derivan los múltiples espejos. Por lo tanto, hay variaciones constantes en este reflejo de la vida en el arte y del arte en la vida; existen tantas variaciones como las diversas personas que crean arte. Asimismo, Martin (Huxley y Witts 2002, 300) explica estas variedades en la danza, donde no hay un sistema estándar que seguir o un estilo que prima sobre otro, sino que cada bailarín construye el suyo propio porque depende del punto de vista de cada cual: "The mistake that is made is in looking for a standard system, a code such as characterized the classic dance. The modern dance is not a system; it is a point of view".

En efecto, tanto Teresa como Josefina expresan sus puntos de vista mediante sus poéticas, poniendo en alto el espejo que refleja el arte y la vida que experimentan para mostrar su criterio propio. Al considerar estos conceptos sobre la danza contemporánea resulta inevitable comprender la mezcla propia que ellas conjugan entre teatro y danza, entre palabra y cuerpo, haciendo uso de la herramienta más básica que utilizan en escena: el espacio corporal. Hay una reflexión del ser humano en su entorno que se encuentra detrás de cada movimiento creando una relación simbiótica, no excluyente, entre cuerpo y mente, como explica Martin (Huxley y Witts 2002, 298): "we see in the dance the relation that exists between physical movement and mental –or psychical, if you will- intention". A pesar de que Martin (Huxley y Witts 2002, 296) especifica que esta relación siempre ha existido, también explica que en la danza moderna (es decir, la que precede a la contemporánea) es cuando se le presta atención a la danza porque no se mira como una representación teatral o meramente musical, sino que se identifica al cuerpo como eje central. Al relacionarse la danza principalmente con el movimiento del cuerpo se tiene en mente la intención detrás del mismo. Si a esta intención se le añade la relación del cuerpo con la vida moderna, entonces se comprende de dónde se deriva la

danza contemporánea a la que Teresa y Josefina se circunscriben. Banes (1994, 327) señala que la danza, al igual que otros espacios artísticos, es un espacio contestatario a los discursos políticos, religiosos y sociales que nos rodean: “there are many instances, especially during the present period, of dances that are distinctly meant to critique the discourse as well as the ideological assumptions of the culture in general, and of choreographic practice in particular, with respect to these issues of political identity”.

Aunque Teresa y Josefina utilizan la danza como una de sus herramientas, ellas no se limitan solo a este género, como bien ha quedado establecido, sino que toman de la danza los elementos que les funcionan en sus creaciones para conformar su propio lenguaje escénico. Para ello, construyen una partitura física para cada obra, pero ¿qué exactamente es una partitura física? Acabo de tener la oportunidad de escuchar a Eugenio Barba (2015) definirla en una clase magistral como parte del encuentro “Territorios teatrales transitables”. En esta clase utilizó una analogía que retomo a continuación. Él explicaba que el proceso de hacer un perfume servía perfectamente para entender lo que significa la partitura física. Cuando se hace un perfume y se mezclan los ingredientes para crear una fragancia, lo natural es que el olor no dure mucho. Se necesita un aceite para fijar todos los elementos utilizados en la elaboración de una fragancia. Para Barba la partitura física funciona como el aceite utilizado en un perfume, pues por medio de esta se logra mantener la presencia en el aquí y el ahora de un acontecimiento teatral, sin caer en el calco automático de una serie de movimientos. Él concluía que por medio de la partitura física el intérprete puede conectar con el origen, con el impulso del que una serie de movimientos surgen.

Teniendo esto en mente, pasemos a distinguir brevemente en qué consiste la partitura física. Para ello, continúo aludiendo a Barba, quien sostiene que la acción en escena debe mantenerse real y no fingida, dejando de lado los procesos psicológicos y conceptuales a la hora de moverse en escena. Él (1992, 186-187) define así la partitura física:

La acción del actor es real si es disciplinada por una partitura. El término “partitura” (utilizado por primera vez por Grotowski) indica una coherencia orgánica. [...]

El término partitura indica:

-la forma general de la acción, su desarrollo a grandes trazos (inicio, culminación, conclusión);

- la precisión de los detalles fijados: definición exacta de todos los segmentos de la acción y de sus desarrollos (*sats*,¹¹ cambios de dirección, distintas calidades de la energía, variaciones de velocidad);
- el dínamo-ritmo, la velocidad y la intensidad que regulan el tempo (en sentido musical) de cada segmento, es la métrica de las acciones, el alternarse de largas y cortas, de tónicas (acentuadas) y átonas;
- la orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo (manos, brazos, piernas, pies, ojos, voz, expresión facial).

Estas precisiones sobre la partitura física estarán presentes de una manera u otra en los comentarios, en particular entran dentro del apartado del espacio dramático, específicamente en el espacio corporal. La búsqueda física de Hernández y de Báez quizás vaya en la línea de lo que expresa Julia Varley cuando explica su proceso creativo como actriz a lo largo de su libro *Piedras de agua: cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Ella (2012, 54) se concentra en llegar a la esencia y al corazón de la acción, pues “La acción escénica es un campo infinito de aventura y descubrimiento”. Para explorar este campo infinito ella –al igual que los demás miembros del Odin Teatret- considera esencial trabajar la presencia en escena por medio de la elaboración de una partitura física, o más bien, subpartitura como también se le llama en la Antropología Teatral. Varley (2012, 143) define la subpartitura de la siguiente manera:

un término más apto a formas de teatro no necesariamente literarias, en donde la actriz construye su presencia escénica mediante una forma de comportamiento vocal y físico denominada partitura. El término “subpartitura” alude a todos los procesos mentales y psíquicos sobre los cuales la actriz basa su trabajo. En este concepto se mezclan la técnica personal, los apoyos que mantienen viva la partitura, los puntos de partida para crear materiales, los pensamientos de la actriz antes y durante el espectáculo, las motivaciones del personaje, el mundo interior, las emociones, la energía, los recuerdos, las imágenes, las sensaciones y todo aquello que no logra expresarse en conceptos.

Por lo tanto, hay que considerar la subpartitura como el eje por el cual un intérprete escénico construye su personaje, siempre desde la naturaleza desdoblada que constituye un personaje dramático, en el que la fusión y el diálogo entre la cara real y la ficticia están implícitos. La subpartitura se convierte entonces en la herramienta personal de una dramaturgia de actor. Esta dramaturgia trabajada para la escena la explica Barba (1999, a 5) como la capacidad de construir el equivalente de la complejidad que caracteriza la acción en la vida. En sus palabras Barba (1999, a 5) concibe la dramaturgia del actor así: “Dramaturgie de l’acteur signifie avant tout capacité de construire l’équivalent de la

¹¹ Julia Varley (2012, 79) define claramente lo que significa *sats*: “Encuentro la oposición, sobre todo, en lo que en el Odin Teatret es llamado *sats* (una palabra escandinava): el impulso para accionar, el momento en donde toda la energía es contenida y calibrada, lista para ejecutar una acción”.

complexité qui caractérise l'action dans la vie. Cette construction, que l'on aperçoit comme personnage, doit avoir un impact sensoriel et mental sur le spectateur. L'objectif de la dramaturgie de l'acteur est la capacité de susciter des réactions affectives". Si nos remitimos a la cita anterior de Turner, la dramaturgia de actor sería el reflejo que resulta de los dos espejos matrices: el del arte y el de la vida. Así pues, podemos relacionar estas definiciones de Barba y de Varley con el intercambio entre la *poïesis* productiva y la receptiva durante el acontecimiento teatral, tal y como lo expone Dubatti. Asimismo, se puede considerar la elaboración de una dramaturgia del actor como la herramienta práctica empleada por un intérprete escénico en la construcción de su personaje para producir identificación o extrañamiento en el público, según la dramatología.

Sin adentrarme en las profundidades de la subpartitura y de la dramaturgia del actor, realizo esta breve anotación de conceptos porque permiten entender la configuración de una técnica personal y particular que subyace en el trabajo artístico tanto de Teresa como de Josefina, puesto que ellas son las creadoras y realizadoras de sus puestas en escena. Esto no necesariamente significa que ellas se suscriban a los preceptos establecidos, sino más bien estos preceptos ayudan a apuntar la técnica personal que cada una desarrolla. El objetivo de establecer los conceptos de Filosofía del Teatro, de la dramatología, del movimiento y de la partitura es para que sirvan como una especie de música de fondo durante la lectura de la presente investigación.

En realidad, el desarrollo de una técnica personal que constituye un lenguaje propio escénico para Hernández y Báez tiene como finalidad el convivio, ese encuentro aurático de los cuerpos de los actores frente a los cuerpos de un público. En este sentido, ellas comparten la visión de teatro de Jerzy Grotowski (2009), al igual que la de Peter Brook (1990). Para ambos hay elementos que se pueden eliminar de una obra de teatro, excepto el vínculo entre el actor y el espectador. Grotowski (2009, 4) lo explica de la siguiente manera:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva".

Aunque Teresa y Josefina sí se sirven de una mínima escenografía, de la iluminación, de vestuarios y del espacio sonoro, lo absolutamente imprescindible en sus montajes es la

comuni3n perceptual, in-mediata entre ellas y el p3blico. Por tanto, no es de extra3ar que ambas teatristas presenten algunos de sus trabajos en espacios p3blicos en los que resulta demasiado complicado utilizar estos elementos esc3nicos de los que se puede prescindir durante el convivio.

Adelanto, entonces, que el lenguaje esc3nico personal de Hern3ndez y de B3ez parte de la conjunci3n de cuerpo, mente y esp3ritu, o sea, de sus respectivos universos art3sticos. En resumen, ellas presentan lo m3s b3sico que pueden en escena: su cuerpo, hogar de lo individual, para contraponerlo a las instituciones, a los discursos un3vocos y a las estructuras de la sociedad actual. Utilizan sus cuerpos para tener contacto con el origen del individuo. Los movimientos cotidianos los transforman en inusuales o no familiares (como propone Bertolt Brecht hacer con el *V-Effekt*), los sacan del contexto sem3ntico al que pertenecen (la vida diaria) para realzarlos como un principio al que uno puede volver para reinventarse. El cuerpo de ellas en escena se convierte entonces en su herramienta b3sica de trabajo. Frente a los discursos hegem3nicos y prejuiciados, entre otros elementos, Teresa y Josefina proponen sus propuestas esc3nicas como espacio contestatario. Analizar sus obras implica, entonces, volver la mirada hacia nosotros mismos y hacia los que nos rodean.

Movimientos, frases cotidianas o clis3s, objetos y canciones populares sacadas de lo cotidiano, pero desesemantizadas, reflejan el punto de vista de estas creadoras, quienes promueven un pensamiento cr3tico y personal. De este modo, las obras aqu3 analizadas se contraponen tenazmente a un pensamiento global que servir3a de sombrilla para acoger y borrar las diferencias que nos distinguen y enriquecen. Concluyo este corto segmento con una frase de Teresa (Fiet 2007) en la que confiesa de donde nacen sus personajes con la siguiente afirmaci3n: “los saco de mi cuerpo”.

III.

Una pregunta clave en esta investigación es: ¿qué es el Caribe? Reducir el Caribe a una mera ubicación geográfica no conduce a una definición del Caribe, sin embargo al mismo tiempo no se puede desligar de este espacio, por ende, comencemos por establecerlo. Se trata principalmente de un archipiélago de islas a lo largo del Mar Caribe, que además incluye las costas de América Central y América del Sur a las que también arroja el mar caribeño. Retomemos ahora el poema de Palés Matos citado al principio para ofrecer ciertos apuntes sobre el Caribe. En “Canción festiva para ser llorada” Palés Matos traza un recorrido por las islas que lo conforman, resaltando cualidades de cada una y creando puntos en común como las costas, las palmas y la vegetación. Además, él identifica a las Antillas Mayores (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Haití y Jamaica) y a algunas de las Antillas Menores, ya que son muchas las que las conforman. El viaje de Palés Matos también pasa por las heridas aún abiertas que marcan y conectan este espacio geográfico: la colonización, las plantaciones de caña, la esclavitud, la aristocracia dueña de las plantaciones y de los esclavos, la religión y sus sincretismos, así como el turismo. Estas heridas en común también unen a los caribeños.

Antonio Benítez Rojo (2010), prominente profesor e investigador de literatura latinoamericana y caribeña, desarrolla un discurso a partir de la Teoría del Caos y de las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari para hablar del Caribe y analizar algunas obras literarias en su libro *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Él parte de la premisa que ofrecer una sola definición sobre el Caribe o reducirlo a su ubicación geográfica sería un error. Él (2010, 22) explica que el título de su libro no remite a una isla matriz que se repite a lo largo del Caribe, sino más bien lo que se repite son “series de tropismos, de movimientos en una dirección aproximada, digamos la imprevista relación entre un gesto danzario y la voluta barroca de una verja colonial”. Por lo tanto, el movimiento forma parte esencial de lo caribeño, lugar tan difícil y complejo de definir. No es de extrañar que este movimiento se encarne, pues, en las obras de Hernández y de Báez, como se verá en este estudio. Siguiendo con Benítez Rojo, parte de estos tropismos que él menciona son justamente las heridas abiertas que Palés Matos recorre en su “Canción festiva para ser llorada”. En particular, Benítez Rojo alude a lo que él denomina la máquina Colón, para explicar el acontecimiento de su llegada al Caribe, y la máquina

azucarera, refiriéndose a las plantaciones europeas de caña de azúcar que se instauraron en las costas caribeñas durante la época colonial. Para él (2010, 23) ambas máquinas se encuentran insertadas en la máquina Caribe, la que describe de la siguiente manera: “la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad atraviesan la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad”. Entonces, buscar un origen, una definición o un centro en el Caribe es como encontrar a Antilia, la isla fantasma en el Atlántico cerca de España de la que hablaban los navegantes en sus cartas en el siglo XV y que dio nombre a las Antillas. Benítez Rojo (2010, 22) intenta explicar así el Caribe, tan ecléctico y escurridizo que sería como agarrar el agua de mar solo con los dedos:

Ese origen, esa isla-centro, es tan imposible de fijar como aquella hipotética Antilia que reaparecía una y otra vez, siempre de manera furtiva, en los portulanos de los cosmógrafos. Esto es así porque el Caribe no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago (jerarquía que tuvo la Hélade y también el gran archipiélago malayo), y como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro. Así, el Caribe desborda con creces su propio mar, y su última Tule puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en un ennegrecido muelle de Bristol, en un molino de viento junto al Zuyder Zee, en un almacén de Burdeos en los tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa.

Decir Caribe es nombrar a su mar que une esta mezcla desbordada, trazando los vaivenes históricos, multiplicando las referencias superpuestas, evidenciando el movimiento constante de lo caribeño y de sus habitantes. Ya no se trata de un espacio geográfico fijo y limitado, sino de todo lo que se ha vinculado a través del mar.

Por este motivo, Iris Zavala, eminente escritora, profesora e investigadora puertorriqueña radicada en España, también coincide con la visión del mar como metáfora de la esencia caribeña, así como con la multiplicidad de la que diserta Benítez Rojo. Ella (2011, 19) expresa en su libro de ensayos *La cuestión caribeña* la diversidad que surge al mirar el Caribe y su problemática a raíz del colonialismo:

Insisto que el Caribe es múltiple, y que la unicidad de su historia es esa conciencia caribeña de ser seres marinos, ese recuerdo perenne del pasado colonial... Pertenencia al mar y colonialismo, en sus más variadas formas. En otros casos la libertad, la independencia (pienso en Haití), solo ha traído pobreza, miseria... Nos unen, eso sí, la música, el movimiento, la historia compartida de exterminio de indios e importación de esclavos, la dependencia...

Nuevamente destaca tropismos parecidos a los de Benítez Rojo: el mar, la multiplicidad, el pasado colonial, la esclavitud y el movimiento. Consiguientemente, Zavala también

afirma y relata el acontecimiento histórico que une a los caribeños y da pie a la multiplicidad. Veamos cómo ella (2011, 33-34) narra el Caribe y su diversidad:

En primer lugar, sería poco realista pensar en el Caribe –más de cincuenta islas, con la parte superior del continente suramericano, con Centroamérica y partes de México- como una totalidad con identidades equivalentes. Islas de luz, islas de flujo y en la corriente de la historia, moviéndose hacia delante y hacia atrás, con tiempos y lugares definidos. El cuento verdadero –el cuándo pasó- se remonta a 1492; y está lejos de ser una historia épica de Homero, en la que el héroe descubre al final el arte del narrador. El hecho de que en el Caribe los orígenes nacionales sean diferentes –españoles, franceses, británicos, holandeses, daneses, africanos, chinos, indios orientales-, y que los idiomas varíen desde el español, inglés, francés, al criollo, holandés, papiamentu, es una prueba social/lingüística de que la hegemonía europea se logró por la conquista y la colonización de las varias islas.

En esta cita Zavala explica la razón por la cual el Caribe se desborda, se desparrama, poblado de una gran cantidad de idiomas, todos con algún referente europeo. No se trata de culpabilizar, sino de repensar el Caribe de acuerdo a su pasado histórico, sin maquillaje. Se trata de entender de dónde viene la burundanga, las heridas abiertas de las que habla Palés Matos y así quizás poder reflexionar sobre por qué su poema se titula “Canción festiva para ser llorada”.

A continuación me interesa responder brevemente a la siguiente pregunta a tener en mente antes de adentrarnos a los comentarios: ¿cómo hablar del Caribe? Hablar del Caribe y de sus Antillas es todo un reto que afrontar para no caer en un discurso que intente reducirlo o constreñirlo al punto del ahogo en una determinada teoría. Benítez Rojo (2010, 29) también hace la misma pregunta, aunque al crear las siguientes interrogantes va elaborando una contestación:

Pero, ¿cómo dejar en claro que el Caribe no es un simple mar multiétnico o un archipiélago dividido por las categorías de Antillas Mayores y Menores y de Islas de Barlovento y Sotavento? En fin, ¿cómo dejar establecido que el Caribe es un mar histórico-económico principal y, además, un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente –cada copia distinta-, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor de agua?

Así, mediante una pregunta establece que el Caribe no se limita a una diversidad, divisible en categorías; en él encontramos islas parecidas y distintas a la vez, como se podrá apreciar en la lectura de los comentarios de este estudio.

Por su parte, Zavala (2011, 43) propone una vía para contestar a la misma pregunta, nos hace una invitación para mirar y narrar el Caribe:

Narrar el Caribe requiere una mirada activa que transforme, no la mirada pasiva del *voyeur*. Entre los sujetos y objetos de la mirada hay una ruptura que nos invita a pensar juntos en las supuestamente incompatibles promesas de cartografiar territorios nuevos,

de grabar nuestros nombres y voces en los nuevos mapas de este mundo fragmentado y fracturado, con idiomas, con cuerpo y profundidades escondidas.

En realidad, Teresa y Josefina ya sostienen sus miradas activas, miradas que cuestionan la realidad que las rodea; en sus obras se observan claramente los nuevos territorios. Veremos así sus fracturas, sus estilos fragmentados, sus juegos con los idiomas y sus usos del cuerpo. Ellas coinciden con la descripción de Zavala (2011, 44) sobre la escritora caribeña: “La escritora caribeña es el *joker* de la baraja, asigna nuevos valores, nuevos conocimientos y configuraciones de las ataduras”. Asimismo, Hernández y Báez construyen una relación dialógica con la realidad y con el público de sus obras. De esta manera ellas participan en la dinámica que Zavala (2011, 44-45) propone respecto al escritor caribeño: “El escritor caribeño no se construye como una conciencia única que absorbe otras voces como objetos en su interior, sino que existe por interacción. Lo dialógico no es una ilusión de la realidad ni un concepto abstracto; la pluralidad de voces de igual autoridad e inflexión es una experiencia ‘real’”. Cabe matizar que Zavala intercala el uso de femeninos y masculinos, no para establecer una diferencia, en este caso entre las escritoras y los escritores caribeños, sino para alternar el peso entre lo femenino y lo masculino como también hacen otros escritores contemporáneos.

Con humildad acepto la invitación de Zavala y espero mantener una mirada activa al comentar las obras en este estudio, mientras voy trazando la cartografía de los nuevos territorios que aparecen en los trabajos de Hernández y de Báez. Según Zavala (2011, 43), las líneas al trazar esta cartografía serán discontinuas y entretajadas a la vez, y yo añado que las mías puede que incluso sean un tanto torcidas. Pero, el ejercicio honesto de esta cartografía que intento esbozar quizás arroje un poco de luz sobre la realidad cotidiana caribeña, sus tensiones, sus complejidades y contradicciones.

Retomando las preguntas que realiza Benítez Rojo (2010, 29) antes citadas, me interesa incluir su propia contestación a ellas, pues me gustaría utilizarla como conclusión a esta introducción: “Si esto [lo establecido en las preguntas] ha quedado claro, no hay por qué seguir dependiendo de las páginas de la historia, esa astuta cocinera que siempre nos da gato por liebre. Hablemos entonces del Caribe que se puede ver, tocar, oler, oír, gustar, el Caribe de los sentidos, de los sentimientos y los presentimientos”. Me suscribo también a su propuesta para hablar del Caribe, dejando de lado el marco histórico, pues nos alejaría del Caribe de los sentidos, de los sentimientos y de los presentimientos

permeado en el universo artístico de Hernández y de Báez, como se podrá apreciar a través de los comentarios de las cuatro obras dramáticas a continuación. Así pues, extendiendo al lector de esta investigación tanto la invitación de Benítez Rojo como la de Zavala para que hablemos del Caribe, sosteniendo una mirada activa que transforme. Una mirada activa que cree una comunidad de cuenteros y traductores, tal y como propone Jacques Rancière (2008, 29) en su libro *Le spectateur émancipé*: “des spectateurs qui jouent le rôle d’interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s’approprier l’« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs”.

2. Teresa Hernández: ¿qué es lo que hace? Apuntes biográficos

Si lo hablado baila... y el movimiento dibuja... ¿qué es precisamente lo que Teresa hace? ¿danza? ¿danza-teatro? ¿performance? ¿monólogo? ¿teatro? ¿*one-woman show*? O ¿qué? (Fiet 2004, 327)

Dentro de la dramaturgia que se está haciendo en Puerto Rico actualmente existe una teatrística que en su creación da cuenta claramente del fenómeno del cuerpo como categoría de reflexión sobre lo que significa ser puertorriqueño hoy. A Teresa Hernández no le interesan las etiquetas sobre su trabajo artístico, no encuentra necesario pertenecer a una disciplina artística en particular, como afirma en su ensayo “¿Por qué yo?”¹²:

no dejo de sentirme incómoda con las palabras actriz, bailarina, ¿Qué implica ser actriz y/o bailarina, aquí o fuera de aquí? La carga absoluta que estos conceptos contienen me distancia de ellos. No digo que no actúe ni que no mueva pero no son las únicas razones por lo que me apasiona estar en el escenario.

Ella baila, actúa, hace performances, obras de teatro convencionales, al igual que cortometrajes y películas. Por ello, en la cita que comienza este capítulo el profesor Lowell Fiet (2004, 327) incluso se pregunta *¿qué es precisamente lo que Teresa hace?* No tan solo baila con su cuerpo, sino que habla con él. En ocasiones, las palabras parecen bailar, perdiendo un significado particular, llamando la atención con su ritmo y movimiento al decirlas. La cita del profesor Fiet señala bien el problema de las etiquetas para referirse al trabajo artístico de Teresa.

Hay un texto subyacente, tanto corporal como visual y hablado. Para comentar sus creaciones artísticas la propia Teresa confiesa en “¿Por qué yo?” que juega con la definición de su trabajo dependiendo del contexto en el que le pregunten:

he tenido que explicar mi trabajo y qué tipo de artista soy. Por eso el tema de mi identidad artística es recurrente en mi propuesta. Busqué una manera clara y sencilla para explicarme: soy una actriz-bailarina que crea conceptos escénicos. Aun así confronté dificultades por lo que jugaba con las palabras según el público y el contexto que me enfrentaba. Para el teatro con letras mayúsculas soy una bailarina que actúa (minúscula), para la danza (mayúscula) soy una actriz que baila (minúscula).

Teresa (Taylor y Costantino 2003) desarrolla a lo largo de su trabajo múltiples e híbridas identidades artísticas, como bien expresa su personaje Isabella Fernández en la obra *Lo complejo del ser o el ser complejo*, refiriéndose a los puertorriqueños: una “multiplicidad

¹² Este ensayo se encuentra en el archivo digital del Instituto hemisférico de performance y política, en el perfil de Teresa Hernández.

de identidades”. Teresa se autodefine como *una actriz-bailarina que crea conceptos escénicos*, pero las personas que hacen teatro entienden que es una bailarina que actúa, y las personas que danzan la consideran una actriz que baila. Así pues, ni los bailarines la ven como bailarina ni los teatristas como actriz, ninguno entiende que Teresa se define como actriz-bailarina sin privilegiar una disciplina sobre otra. Entonces, al Teresa darse cuenta de esto, comienza a utilizar su creatividad para reinventarse, dependiendo de su interlocutor.

En la cita anterior ya se puede observar el juego de mayúsculas y minúsculas que Teresa utiliza en su discurso y en sus obras, llevando la escritura a la expresión oral. Por ejemplo, en *Lo complejo del ser o el ser complejo* el personaje Perpetua dice lo siguiente: “How much joy I can breathe in this petite room, petite with a capital P!”, “when I was piccola with a capital P” (Taylor y Costantino 2003, 390-392). Con este juego resalta justamente la complejidad tanto de lo pequeño como de lo grande que surge al utilizar una escala jerárquica donde se le da mayor importancia a unos elementos sobre otros y donde uno se siente más grande o más pequeño, siempre teniendo en cuenta el contexto de lo que se dice y a quién se le dice. Esto se debe a que lo pequeño le ofrece a Teresa (Taylor y Costantino 2003, 394) un espacio íntimo, un margen para cometer errores porque está fuera de lo “established and official”, permitiéndole así deleitarse en su imaginación. Pero, quizás también se pueda entender el énfasis de Teresa en la forma escrita al hablar porque generalmente se utilizan las mayúsculas como una forma de validar la veracidad dentro de lo establecido por la sociedad y marcar la autoría de lo que se está diciendo, análogo al gesto que se hace con los dedos para decir algo entre comillas mientras se habla. Entonces, el uso de mayúsculas y minúsculas le sirve para criticar esa validación de lo cierto en escritura por encima de la palabra hablada. En suma, Teresa utiliza el uso de mayúsculas y minúsculas en el diálogo de sus piezas y obras como recurso de distanciamiento a través de este gesto verbal.

En realidad a Teresa Hernández le gusta crear arte y trabajar dentro de distintos espacios fronterizos del lenguaje. De hecho, en sus propias palabras ella (Fullana Acosta 2010) se concibe como: “una artista de la frontera, no sólo por la forma convencional y no convencional, sino porque estoy en las fronteras de lenguajes, del lenguaje de la actuación, del movimiento, de la escritura... Yo siempre estoy en el margen de todos esos lenguajes y ahí es que yo centro mi fuerza, ése es el arte que a mí me interesa”. Ella se

coloca y se mueve en el borde de las fronteras de estos lenguajes, creando, escribiendo, actuando y bailando en sus creaciones escénicas. A lo largo del análisis del trabajo de Teresa Hernández me propongo ofrecer un recorrido a través de las fronteras que existen entre los distintos lenguajes que ella menciona, articulados desde el cuerpo: lenguajes del movimiento, de la actuación, de la danza y la escritura, que se combinan en un híbrido formal y que a su vez responden a una visión híbrida del puertorriqueño. Asimismo, a lo largo de este capítulo también incluiré algunos de los personajes más emblemáticos de su trabajo.

En realidad, fue en el II Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en el 2001 en Monterrey donde sintió por primera vez que pertenecía a un grupo de personas que compartían su problema de definición o de *multiplicidad de identidades* en cuanto a lo que hacen en escena, tal cual afirma en “¿Por qué yo?”:

En este evento intelectual-artístico fue la primera vez que sentí pertenecer a un gremio. Era el gremio de los solos o más bien solas, en su mayoría eran mujeres que si bien nuestras propuestas y experiencia profesional eran diferentes compartíamos una similitud en cuanto a cómo el otro nos recibe, nos ve.

Encontró en este foro a personas que se enfrentaban a lo mismo en su misma situación cuando querían hablar, describir, definir lo que hacían. Justamente continúa diciendo en el mismo ensayo citado que lo que le llama la atención del performance es “su identidad híbrida, esa discusión inacabada en busca de una definición”. Curiosamente esta descripción de *identidad híbrida* coincide con la identidad puertorriqueña también, en relación a la mescolanza que existe en este país debido a su historia y a su condición política. Me refiero principalmente a la mezcla de elementos indígenas, africanos, españoles (y dentro de estos los andaluces, canarios y gallegos, entre otros), estadounidenses, caribeños y, claro, puertorriqueños que coexisten en la vida diaria.

Teresa descubre que se siente más cómoda en el espacio del performance para definirse como artista cuando la propia palabra performance “se puso de moda”, según ella, y entonces comenzó a utilizarla para poder “facilitar el acceso o la movilidad dentro” de las “pocas instituciones culturales” que hay en Puerto Rico, como dice en “¿Por qué yo?”. No obstante, el primer contacto de Teresa ocurrió antes del encuentro mencionado, sucedió cuando vio las presentaciones desde el 1986 al 1996 del Maratón de danza, performance y visuales *Rompeforma* organizados por Viveca Vázquez y Merián Soto, notorias artistas, bailarinas y performeras puertorriqueñas. En el ensayo anteriormente

citado, Hernández explica que entendía entonces el performance como “un género independiente de la danza y el teatro provenientes del campo de las artes visuales”. Luego de ir a distintos foros sobre el tema del performance –donde satisfizo lo que ella denomina en el ensayo ya citado “inquietudes estéticas e intelectuales más que en un encuentro de danza o teatro convencional”- se autodefine artísticamente como “una artista del escenario que construye conceptos escénicos”.

Esta es la descripción más acertada de su trabajo artístico, dejando a un lado los conceptos de bailarina, danza, actriz, teatro, y sin entrar en el debate de la definición de el performance. A pesar de que el concepto de performance no funciona como etiqueta porque se está constantemente definiendo y redefiniendo, hay un “sector que define el ‘performance art’ como un género independiente de las artes escénicas”, como afirma en “¿Por qué yo?”. Para este sector que no considera que las artes escénicas tengan algo que ver con el performance, ella no es “ni suficientemente radical ni convencional”. Es decir, que no es suficientemente radical para el tipo de performance que experimenta con el cuerpo que sangra, evacúa o se masturba en la presentación, ni tampoco entra dentro de las definiciones del teatro ilusionista. Por este motivo, Hernández concluye en “¿Por qué yo?: “no soy performer”.

Por consiguiente, las palabras “escenario” y “conceptos escénicos” son imprescindibles en la autodefinición de Teresa. Cabe realizar una breve digresión a continuación sobre el uso de los términos obras, piezas y conceptos escénicos para describir el trabajo artístico de Teresa. Ella describe sus propias creaciones artísticas como conceptos escénicos para referirse a las obras y a las piezas. Tomando en cuenta que ella baila y actúa, no es de extrañar que se puedan mezclar los términos obra y pieza, ya que en las artes escénicas la palabra obra se asocia a la obra dramática, al teatro, y pieza a la música y la danza. De hecho, Teresa utiliza la palabra pieza con frecuencia para referirse a sus creaciones artísticas que contienen danza. Por esta razón a lo largo de esta investigación se utilizarán los tres términos: obra, pieza y concepto escénico. Asimismo, cuando empleo la palabra performance es para referirme a los conceptos escénicos de Teresa en los que ella interviene lugares cotidianos, tomando incluso por sorpresa a sus espectadores. Algunos de los espacios que Teresa ha intervenido incluyen presentaciones de libros en librerías, diversas actividades estudiantiles y foros, entre otros. Así pues, se entiende que Teresa convierta un espacio cualquiera en uno escénico al realizar sus

conceptos escénicos: “puede ser un salón de clases, una cancha de baloncesto, un patio, una casa, un museo, una cámara de vídeo, un paisaje real o hasta el mismo teatro”, como ella indica en su ensayo “¿Por qué yo?”. Lo único que ella considera imprescindible es la presencia frente a un público, el encuentro con este en el convivio.

En cuanto a la biografía artística de Hernández, corresponde a continuación hacer un breve recorrido de su formación, sus conceptos escénicos, sus personajes y su trabajo como actriz y su colaboración con otros artistas. Egresada del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (UPR), Recinto de Río Piedras, Teresa Hernández comenzó a hacer teatro desde que empezó sus estudios universitarios, desempeñándose como bailarina y actriz a partir del 1987. En la UPR fue discípula de la reconocida bailarina y profesora de danza contemporánea Viveca Vázquez, que a su vez fue discípula de Merce Cunningham y de John Cage. Es entonces cuando comienza a colaborar artísticamente con ella hasta el día de hoy a través de la asociación sin fines de lucro fundada en 1990 por Vázquez llamada *Taller de Otra Cosa, Inc*, promoviendo así espectáculos, talleres, festivales de danza experimental y performance en Puerto Rico, Venezuela, Argentina y Ecuador. Algunas de estas colaboraciones son: “Mascando inglés”, “Tribu-To”, “Capicú”, “En-tendido”, el festival de danza y performance *Rompeforma* (1989-96) y el vídeo *Las playas son nuestras*, como parte del espectáculo *Riversa 1997* -una retrospectiva de las coreografías de Vázquez realizadas entre 1980 y 1989.

Teresa perteneció a los grupos de danza Pisotón y Danza Brava dirigidos respectivamente por Maritza Pérez y Petra Bravo, prominentes profesoras de danza en Puerto Rico con quienes también se formó en este campo. Junto a Vázquez y a Eduardo Alegría montó su primera pieza *Kan't translate: tradúcelo*, en la cual creó un personaje, Isabella, que más tarde desprende de esta obra y lo sigue desarrollando en distintos contextos y montajes en Puerto Rico, Nueva York, Ecuador y México. De esta manera, Isabella, profesora y crítica de arte snob, ha intervenido en simposios, foros académicos, exposiciones de arte, salas de teatro, presentaciones de libros y televisión (Hernández, s. f., 42). En 1994 Teresa comienza una colaboración continua con la profesora y célebre directora puertorriqueña de teatro Rosa Luisa Márquez al cursar una asignatura de teatro post-brechtiano. Más adelante participó en un “arduo taller de investigación” (Martínez Tabares 2007, 7) dirigido por Márquez para la puesta en escena de *Esperando a Godot* (1997), donde los actores, añaden una vuelta de tuerca en la representación de la obra

cuando juegan a intercambiar sus personajes en escena, con lo cual Teresa interpretó los personajes de Vladimiro y Lucky. Fiet (2004, 342-344) comenta este montaje al que le dedica una sección en su libro *El teatro puertorriqueño reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. Él (2004, 345) subraya la relevancia de esta puesta en escena en Puerto Rico:

Rosa Luisa Márquez conceptualizó el montaje dentro del marco amplio del llamado 'mundo en desarrollo', pero partiendo del caos político global ocasionado por 'la caída del Muro' y el fin de la Europa nacional –un mundo neo/pos/colonial que es translocal y globalizado, a la vez, y en el que las diferencias entre los centros y los márgenes son cada día menos definidas. [...] Este proceso de localizar la acción de *Godot* dentro de marcadores geográficos, sociales y lingüísticos boricua-caribeño-subterráneos no causó fricción alguna dentro de la cartografía de la obra.

La lectura de Fiet (2004, 345) sobre el vínculo de este montaje y la realidad puertorriqueña se centra en los personajes “‘atómicos’, desamparados y tecatos¹³ deambulantes” quienes llevan “el mundo de sus pertenencias en carritos de compra robados; de mendigos con letreros que explican sus necesidades y los términos de su negociación y los ‘puntos’¹⁴ -traficantes y policía- que intervienen y controlan el movimiento de sus vidas”. Este análisis de Fiet da cuenta de la manera de trabajar de Rosa Luisa Márquez y de su concepción teatral, que inevitablemente influyen la producción artística de Teresa Hernández, pues en su obra se observa también una reflexión de los *marcadores geográficos, sociales y lingüísticos* para escrudiñar la realidad que la rodea.

Dicho esto, cabe hacer un breve paréntesis a continuación para contextualizar la figura de Rosa Luisa Márquez en el teatro puertorriqueño, con quien muchos artistas de la escena y las artes se han relacionado, colaborado y formado. Me interesa particularmente destacar su visión del teatro y su forma de trabajar, puesto que Teresa se alimenta de ellas, sin entrar en la extensa y fructífera trayectoria artística de Márquez, pues nos alejaría demasiado de esta presentación sobre Hernández. Ella ha sido y es un pivote, un eje clave de la escena puertorriqueña, pues ha construido un puente entre la escena contemporánea americana, de Norte América al Cono Sur, Europa y Puerto Rico. Teatrística y pedagoga, Rosa Luisa se ha dedicado no tan solo a investigar el teatro

¹³ Tecato es un término coloquial utilizado en Puerto Rico para designar a los drogodependientes.

¹⁴ Fiet se refiere a los puntos de drogas en Puerto Rico, en los que se lleva a cabo la venta de drogas y que están rodeados de violencia, ya sea entre traficantes por el control del territorio o entre traficantes y la policía.

contemporáneo americano, sino también el teatro universal, desarrollando un diálogo con estos teatros desde el contexto puertorriqueño. Es decir, en sus montajes piensa y reflexiona sobre la realidad puertorriqueña, inevitablemente cuestionándola, tal y como apunta Fiet sobre su montaje de *Esperando a Godot*. El carácter político y social de su trabajo se deja entrever en todo momento. Su visión como directora se basa en la investigación para conformar una fina dramaturgia de dirección que no se limite al texto dramático, poco común en Puerto Rico cuando ella comienza a dirigir. Fiet (2004, 47) sintetiza atinadamente el proceso de trabajo de Márquez, vinculándola con sus influencias:

siguiendo los pasos de maestros como Pablo Cabrera y Gilda Navarra, Rosa Luisa Márquez no traduce, como tal, sino que reescribe, en términos de imágenes plásticas, el texto para que transforme el espacio de la acción-actuación –ya sea el escenario, una sala abierta, un patio interior, el campo o la calle- en el ambiente concreto de una nueva creación teatral relacionada intertextualmente, pero diferente de su fuente. Dentro del trabajo de Márquez, el montaje teatral “se escribe” en un lenguaje plástico de sonidos, imágenes, metáforas, ideas, conflictos, alegrías y dolores forjados, de cuerpos humanos, en movimiento dentro de un espacio flexible, multidimensional y cambiante.

Quizás ayude a entender a Rosa Luisa como puente teatral el estrecho lazo que la une a algunos de los artistas con los que ha colaborado cercanamente y que influyen su trabajo como: Osvaldo Dragún, Augusto Boal, el Grupo Malayerba, el Grupo Cultural Yuyachkani, Peter Schuman y su Bread and Puppets, entre otros. De hecho, ella crea la posibilidad de intercambio de los estudiantes y creadores artísticos puertorriqueños con sendos artistas de reconocida trayectoria, ya sea trayéndolos a la isla boricua o llevando grupos a trabajar con ellos. Además, como participante, miembro de la junta de directores y del equipo de pedagogía de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), también ha podido sostener intercambios con el Odin Teatret, José Sanchis Sinisterra, Miguel Rubio (Grupo Yuyachkani) y Arístides Vargas (Grupo Malayerba) (Taylor y Costantino 2003, 380). Así pues, no es de extrañar que Teresa se haya formado y también haya colaborado con el Grupo Malayerba y el Grupo Cultural Yuyachkani. En fin, Márquez contagia su pasión por las artes escénicas, así como su forma de trabajar de acuerdo con su visión del teatro a sus estudiantes –y Teresa no es la excepción. Rosa Luisa (Taylor y Costantino 2003, 390) explica así cómo se relaciona con la teatralidad y el teatro desde la cotidianidad hasta una puesta en escena:

In short, I am fascinated by theatricality in all its forms, from external manifestations (masks, costumes, movement, text, light and sound) to its most essential elements –its capacity for communication and transformation through ritual and sensual pleasure. I help

students observe life as a theatrical event. We investigate daily occurrences as performances, the language of the senses, the relationship between “actors and spectators,” and the dramaturgy of reality and hyperreality.

Justamente Teresa se sirve de estas investigaciones a la hora de componer sus conceptos escénicos, como se podrá comprobar en los dos comentarios de sus obras incluidos en este estudio.

Continuando con la trayectoria artística de Teresa Hernández, ha colaborado y realizado puestas en escena con varios artistas que también pertenecen al reducido mundo del teatro alternativo de Puerto Rico, como por ejemplo: Javier Cardona, Alejandra Martorell, Ivette Román, Thaimy Reyes, Carola García, Paulette Beauchamp, Nelson Rivera, Awilda Sterling, Patricia Dávila, Antonio Pantoja, Karen Langevin, Yamil Collazo, Deborah Hunt con su teatro y performances de máscaras y Pedro Adorno y Cathy Vigo, del grupo Agua, Sol y Sereno.¹⁵ Todos son reconocidos artistas puertorriqueños que trabajan danza, dramaturgia, performance, artes plásticas y teatro, pero además conviene destacar que muchos de ellos han trabajado también con Rosa Luisa Márquez.

Por otro lado, Teresa ha participado también en foros, simposios, críticas y presentaciones de libros. Algunos de los reconocidos profesores, teatristas y artistas puertorriqueños con los cuales ha trabajado son: Lowell Fiet, Susan Homar, Rubén Ríos Ávila, Lydia Platón, Marimater O’Neill, y el destacado artista plástico Antonio Martorell. De hecho, los profesores de esta lista han comentado y publicado ensayos sobre las obras de Teresa. Asimismo, ella reacciona a las discusiones sobre temas de nación e identidad puertorriqueña de autores como Ana Lydia Vega, Arcadio Díaz Quiñones y Mayra Santos Febres, y participó artísticamente en la lucha para sacar de Vieques a la Marina de Guerra de los Estados Unidos. Esta lucha comenzó en la década de los años cuarenta cuando Estados Unidos estableció una base militar para ejercicios de prácticas y se fue apropiando del territorio viequense. Conviene apuntar brevemente esta lucha para contextualizar la participación de Teresa en ella. No fue hasta el 1999 que se reavivó la lucha ciudadana debido a la muerte del viequense David Sanes Rodríguez, guardia de seguridad de la Marina que trabajaba en un puesto de observación, provocada cuando durante un ejercicio de entrenamiento cuando un avión confundió la torre de

¹⁵ Véase *El teatro puertorriqueño reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance* donde su autor, Lowell Fiet, ofrece un panorama de las artes escénicas contemporáneas en Puerto Rico, en el que incluye un análisis sobre el trabajo artístico de la mayoría de estos artistas.

observación con un blanco de los ejercicios militares (*El Nuevo Día* 2013). Pero, el fallecimiento del guardia fue realmente la gota que colmó la copa, pues no había sido la primera vez que fallece un viequense debido a la presencia de la Marina en Vieques. Finalmente, después de una gran movilización ciudadana en el 2003 se logra expulsar a la Marina.¹⁶

Retomando la trayectoria artística de Teresa, a ella le gusta hacer arte y trabajar dentro de la gran gama de presentaciones y representaciones, sin discriminar el espacio que va a utilizar –este puede ser un patio de escuela, una plaza, un bar o un teatro con su escenario y sus butacas para el público. Por consiguiente, el repertorio artístico incluye: piezas de teatro y de danza, obras de teatro, películas, cortometrajes y performances. Más allá aún, mezcla las disciplinas artísticas en sus obras o piezas de danza, por ejemplo, con proyecciones en vídeo en la mayoría de sus conceptos escénicos, incluyendo danza en una obra de teatro y en un performance o viceversa.

Las obras y piezas que Teresa Hernández ha concebido, escrito y montado con su compañía de teatro *Teresa Hernández, no Inc.* se pueden apreciar en la siguiente lista cronológica: *Kan't translate: tradúcelo* (1992), *En-definitiva* (1993), *Doña Teatro* (1993), *Isabella "en partes"* (1993), *Puerto Rican Theater's Ulcer* (1993), *Acceso Controlado* (1995), *El carro de Brenda Prenda* (1994), *La gran Tragedia y las Personas Calzadas* (1996), *La Nostalgia del quinqué... una huida* (1999), *El ser complejo o el complejo del ser* presentada en el II Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en el 2001, *Infarto* (2002), *Salve la Reina* (2005), *Nada que ver (composiciones escénicas sobre el yo)* (2006), *Coraje* (2009), *Coraje II* (2012), *Teresa Hernández: desarmada una artista en manifiesto*, un resumen de sus 23 años de trabajo presentado en el IX Encuentro de del Instituto Hemisférico de Performance y Política celebrado en Montreal en el 2014.

Las películas de corto y largometraje en las que ha participado son: *Doña Teatro*, *Milagros Vélez*, *La película extranjera* –cortometraje con el cual participó en el San Juan Cinema Fest en el año 2000, *Último relato* y la película *Maldeamores* estrenada en el 2007. Cabe señalar que Teresa incorpora *La película extranjera* en su concepto escénico *La nostalgia del quinqué... una huida*, como se podrá apreciar en el comentario incluido a continuación sobre esta obra.

¹⁶ Véase el dossier “Vieques: 10 años sin la Marina” (*El Nuevo Día* 2013) al cumplirse diez años de la salida de la Marina de Vieques.

En cuanto a la formación de Hernández, corresponde añadir los diversos talleres y foros en los que ha participado, ofrecidos por múltiples grupos y reconocidas figuras del teatro tales como: el Grupo Cultural Yuyashkani de Perú; asistió también a sesiones del International School of Theatre Anthropology (ISTA), dirigida por Eugenio Barba y a un taller en el 2008 con Charo Frances, actriz y profesora del grupo Malayerba, en el que Hernández descubre el texto de Bertolt Brecht, utilizado por Frances para hablar de la actuación y la guerra, lo que la llevó a comenzar su trabajo en la pieza *Coraje* en el 2003 (Arias 2010). También ha participado en tres encuentros organizados por el Instituto Hemisférico de Performance y Política organizado por el programa de estudios de Performance de New York University: primero en el II Encuentro del 2001 en Monterrey, México refiriéndose al tema “Memoria, Atrocididad y Resistencia”, luego en el VIII Encuentro en São Paulo titulado "Ciudad | Cuerpo | Acción: La política de las pasiones en las Américas" y, por último, en el IX Encuentro del 2014 en Montreal titulado “¡Manifiesta! Coreografía de los movimientos sociales en las Américas”. La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) la invitó a colaborar dando un taller en su XXXI Encuentro sobre “Teatro y Performance”, celebrado en el 2002 en Los Ángeles, Estados Unidos (Flores 2003, 67-78). La misma Teresa, aparte de su continua actividad artística, imparte actualmente talleres de teatro en Puerto Rico para incitar a construir una pieza propia, una performance u obra teatral utilizando específicamente el cuerpo como punto de partida, y lo que este le evoca y provoca.

Teresa también estuvo invitada a un conversatorio llamado “nación. pos. nación. teatro. dramaturgia. el caso caribeño. puertorriqueño” que organizamos los estudiantes de la clase de teatro caribeño del profesor Fiet (2007), junto a cuatro teatreros y dramaturgos caribeños que pertenecen a la escena boricua actual y que no habían coincidido anteriormente en un mismo foro.¹⁷ En este conversatorio Teresa comentó que su formación artística proviene de la danza, aunque admite que no recibió un entrenamiento formal en ballet clásico. Desde este espacio de la danza Teresa encuentra entonces su propia voz. Al salirse de etiquetas y definiciones preestablecidas sobre su creación artística, como establecido al principio de esta presentación, ella insiste en que

¹⁷ En este foro los dramaturgos y teatreros invitados fueron: Teresa Hernández, Rey Andújar, Nelson Rivera, Rojo Robles, Viviana Torres. Foro organizado y moderado por Lowell Fiet como parte de la asignatura “Teatro Caribeño” (LITE 6499), ofrecida por el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico.

no le interesa considerarse dramaturga. En el conversatorio ella (Fiet 2007) deja claro que no le interesa remitirse a unos cánones convencionales, pues como bien dice “no me siento cómoda, no me siento identificada”, en realidad, ella escribe por necesidad, “porque hablo y como hablo escribo”. Sin embargo, cabe destacar que aunque no se considere dramaturga, si entendemos que la dramaturgia no tiene por qué restringirse a la palabra escrita en un texto dramático, entonces sí se puede afirmar que Teresa realiza una dramaturgia que parte de la escena a la hora de construir sus conceptos escénicos. Por ello, no es de extrañar que Teresa haya sido galardonada por sus conceptos escénicos. Por ejemplo, su trayectoria artística ha llegado a obtener un gran reconocimiento otorgado por United States Artists (USA), Rolón Fellow 2011 en el área de Artes Teatrales. Este premio consta de una beca para que los artistas puedan utilizarla como mejor consideren, lo importante es el reconocimiento internacional que valida el trabajo artístico de los ganadores. Como bien dice Rígel Lugo en su artículo “The (un)United States of Tere” (2012), se trata de un premio que distingue el valor del conjunto del trabajo artístico de esta teatrística, reconocimiento que en Puerto Rico no se le adjudica.

Prosiguiendo con los talleres y foros en los que ha participado Hernández, uno de los últimos talleres que ha realizado se titula “Desarmada: conferencias performativas sobre procesos creativos” que tomó lugar del 20 al 22 de junio de 2013 en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, organizado por Producciones Teresa, no inc., el Programa de Estudios de Mujer y Género y el Fondo Puertorriqueño para el Financiamiento del Quehacer Cultural. Según apunta el artículo “La artista Teresa Hernández se ‘Desarma’” (*Primera Hora* 2013), en estas conferencias Teresa indaga en su proceso creativo y en cómo realiza su trabajo en la isla borinqueña, ofreciendo un “diálogo teórico” con el público a partir “de la investigación, la experimentación y la práctica creativa” propia; para ello, saca a escena a algunos de sus personajes para así poder hablar de la creación y elaboración de ellos, del país y de su “yo”. En este artículo se explica que Teresa comienza con “la conferencia ‘Contar en tiempos sombríos’ para abordar el tema de la violencia, desde su primer acercamiento en el montaje ‘Acceso controlado’ (1995) hasta su recontextualización en ‘Coraje II’”. Este tema también se abordará en el análisis incluido en esta investigación en el capítulo dedicado a *Coraje II*. Adelanto ahora que esta obra ha sido presentada en São Paulo, Washington y Cienfuegos,

Cuba, donde ganó el premio “Mejor Actuación Femenina”, en el Primer Festival del Monólogo Latinoamericano celebrado en el 2012. En el artículo “Teresa Hernández recibe máxima distinción en festival internacional de teatro” (*Diálogo* 2012), el premio menciona el siguiente reconocimiento: “Por la organicidad, gracia y sencillez con la que hizo suya la poética de Bertolt Brecht en *Coraje II*”. Por lo tanto, Teresa lleva sus creaciones a diversos países donde reconocen su trabajo.

Justamente su decisión de vivir en la isla la menciona en su ensayo “¿Por qué yo?”, en el que al preguntarse las implicaciones de ser actriz *aquí o fuera de aquí*, resalta uno de los grandes y continuos dilemas del puertorriqueño. Me refiero al momento en que un habitante de esta isla se plantea dónde probará suerte y le irá mejor: en la isla o fuera de ella. Hay todo tipo de historias que se escuchan por parte de los artistas puertorriqueños que se trasladan a Nueva York o Chicago en las cuales se concluye que irse del país no significa tener éxito, como bien se sabe que ocurre al migrar de país. De todas maneras, no se trata de irse o no irse, sino más bien de moverse como hace Teresa, pues ella tiene la flexibilidad de adaptarse a cualquier espacio para llevar sus montajes de Puerto Rico a otros países, sobre todo sus trabajos unipersonales que son más factibles de desplazar.

De hecho, Teresa menciona su decisión de vivir en la isla en el artículo “Defensoras del movimiento” (2010) que: “La única que se quedó en Puerto Rico, lamentablemente, fui yo, y los demás se fueron, como todo el mundo debe hacer, pero yo soy una heroica domiciliaria (risas)...”. En este artículo se refería a los integrantes de Taller de Otra Cosa quienes han vivido fuera de Puerto Rico. Cabe explicar que cuando dice que es una heroica domiciliaria se refiere a un término que se desprende del “heroísmo domiciliario” que menciona el reconocido escritor y artista de origen cubano, afincado en Puerto Rico desde pequeño, Eduardo Lalo en su libro “donde”. Ella elabora este concepto particularmente en uno de sus conceptos escénicos, *Nada que ver (composiciones escénicas sobre el yo)*, a través de su personaje Rubí Encantada, emigrante de PRUSA (unión de siglas de Puerto Rico y United States of America), quien decide, como Teresa, quedarse y ser una artista local. Rubí comienza esta obra con una primera pieza, entre varias, llamada “La oportunidad” en la que confiesa: “soy una prusiana que nunca ha vivido fuera de PRUSA. Aun en los momentos en que todo el mundo se ha ido, yo he permanecido. Como diría un escritor prusiano que conozco, soy una heroica domiciliaria. Todos podemos ser heroicos de alguna manera, ¿no creen?” (2006b). Rubí invita al

público a ser heroicos domiciliarios, pues en lo privado somos los héroes de nuestras respectivas historias. Como Teresa tiene un gusto especial por lo pequeño y lo privado, al utilizar el concepto de heroica domiciliaria articula lo íntimo en contraposición a lo público y lo autoritario en las obras de esta teatrística. Es en ese espacio íntimo donde se hilvana la hibridez puertorriqueña, derivada de nuestra multiplicidad de subjetividades, un espacio que da cabida a lo cotidiano, a lo privado, y desde ahí se puede reinventar la cotidianidad de cada uno y transformarla en un lugar contestatario.

Por otro lado, en cuanto a las publicaciones del trabajo de Teresa Hernández cabe mencionar que ella preparó un libro con sus obras, que, además, incluye colaboraciones de varios investigadores y artistas. Sin embargo, todavía no se ha podido publicar. Gracias a que Teresa Hernández generosamente me facilitó una copia del manuscrito, en la presente investigación cuento este libro inédito titulado *Lo mío es otro teatro*.¹⁸ Por este motivo, la presente investigación cobra aún más relevancia, pues resulta imperativo dar a conocer y analizar la obra de esta teatrística. En este libro se incluyen las obras *Kan't translate –tradúcelo*; *Isabella recibe premio*; *Acceso Controlado*, *La nostalgia del quinqué... una huida*, intercaladas con ensayos sobre su obra de Vivian Martínez Tabares, Lydia Platón, Alejandra Martorell, Susan Homar, Lowell Fiet, Nelson Rivera y Dorian Lugo.

Sólo he encontrado hasta ahora una sola obra de Hernández publicada en la compilación *Holy Terrors: Latin American Women Perform* editada por Diana Taylor y Roselyn Constantino, directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, traducida al inglés y titulada *How Complex Being Is, or, The Complex of Being*. Lamentablemente, en esta publicación, la obra *Lo complejo del ser o el ser complejo* está traducida al inglés al igual que todas las contribuciones en el libro, respondiendo probablemente a una preocupación de difundir estos textos a un público anglosajón, pero al mismo tiempo ignora a muchos otros posibles lectores, entre ellos, el hispanohablante, ya que no hay textos en español. La desventaja de esta traducción es que los referentes puertorriqueños, además de sus localismos, se pierden al traducirlos. Asimismo, la traducción no es clara y tiene errores en el inglés que pude corroborar con un vídeo de la pieza. Me gustaría atribuir estos errores a un intento de recrear el lenguaje inventado de Perpetua, pero, como deja algunas palabras en portugués -como *acompanhamento*,

¹⁸ El libro editado que permanece sin publicar tiene la siguiente referencia dada por Fiet y Martínez Tabares: Teresa Hernández, *Lo mío es otro teatro*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2003.

minha audiência, grazie - y en italiano, no me queda claro el porqué de sendos errores. En ningún momento hay aclaraciones en la traducción ni referencias al texto original. Tampoco se identifica propiamente dónde fue presentada esta pieza corta. Como lectores, nos enteramos dónde se hizo gracias al artículo de Martínez Tabares publicado justo después de esta obra. Por otro lado, no es sino viendo el vídeo de la representación que uno puede saber que esta pieza es la primera de tres que se presentaron durante la mañana en el Encuentro, seguidas de un foro con las tres performeras, entre ellas las puertorriqueñas Teresa Hernández y Viveca Vázquez. Pudiera parecer hasta irónico que la única obra de Hernández que ha sido publicada hasta ahora esté en inglés y no en español. De nuevo, esto demuestra la falta de interés en Puerto Rico de publicar teatro, pero también de tener una estructura desde la cual se priorice la investigación de las manifestaciones culturales del país para disfrute de sus habitantes. Por lo tanto, mucho trabajo queda por hacer en la escena cultural puertorriqueña para crear estas estructuras que permitan dar cuenta del proceso creativo de los artistas. En vista de que Hernández crea en español y a partir de ahí juega con el idioma en sus obras, esperamos con alegría la publicación de su obra, pues en los textos dramáticos quedan las cenizas del acontecimiento teatral, como suele decir Eugenio Barba. Como Teresa interpela constantemente la realidad puertorriqueña en sus conceptos escénicos entablando un diálogo reflexivo con el público, publicar su obra sería una manera de mantener vivo este diálogo y difundirlo más extensamente.

A continuación me interesa incursionar en los personajes creados por Hernández. Volviendo a *Lo mío es otro teatro*, se puede apreciar aquí cómo Teresa Hernández comienza su camino en la escena boricua con un personaje que critica al académico y que luego seguirá desarrollando de performance en performance, Isabella Fernández, quien escribe el prólogo de este libro inédito. Isabella originalmente va de la mano del “conocedor de todos los ismos menos el insularismo”, Fernando, interpretado por Eduardo Alegría, quien ha colaborado con Teresa desde el 1992 (Fiet 2004, 322). Entre las múltiples referencias e imágenes a las que Isabella y Fernando remiten, se encuentra la relación meramente nominal con los Reyes Católicos de España Isabel y Fernando: “she and her companion Fernando are suggestive of the King and Queen of Castile” (Taylor y Costantino 2003, 396). Debido a que no hay publicaciones del trabajo de Teresa Hernández, a continuación incluyo un extracto de la primera pieza titulada *Kan’t*

translate: tradúcelo, donde nació Isabella, para constatar y comentar los principios de Teresa:

Isabella: Trascender, señores ésa es la palabra de esta noche. Tenemos que trascender a la magnificencia de las cosas no importa las consecuencias. Fernando ha trascendido el sudor urbano de viajar en guagua, al aire acondicionado... de mi carro. (*Fernando se indigna, Isabella se percata y continúa su discurso.*) Nuestra cultura... (*Hacen secuencias de movimientos grandes en las sillas. Termina Isabella de pie. Ambos culminan la secuencia con los brazos majestuosamente elevados.*) Ha trascendido a lugares insólitos con ese premio Príncipe de Asturias¹⁹ que muy bien merecido lo tenemos. Por algo estamos en la exposición '92 de Sevilla. Hemos llevado el español común, el que se come todos los días al español magno. Una emoción que no se puede traducir. (*Mira a Fernando.*) It's a feeling that I can't translate.

Fernando: Well, you just did honey. (*Carcajadas ficticias.*)

Isabella: Can't translate. Kan't translate. Kan't tremendo filósofo.

Fernando: ¡Oh sí! (*Ataque de erudición.*) Emmanuel Kan't nace a mediados del siglo XVIII. Emmanuel Kant es conocido como el padre del idealismo alemán. Un dato muy curioso, su madre era puertorriqueña.

Isabella: ¡Arriba corazones!

Fernando: En esta era de lo... Fashionable politically correct...

Isabella: Multiculturalismm-o.

Fernando: Postcomunismm-o and salsa-ismo too.

(*Tanto Fernando como Isabella comienzan a improvisar, haciendo despliegue de sus conocimientos en inglés y alemán. En realidad están hablando disparates.*)
(Hernández, s. f., 49-50)

Kan't translate: tradúcelo del 1992 formó parte de una presentación colectiva compuesta de varias piezas de distintos artistas, organizada por el Taller de Otra Cosa y Viveca Vázquez. Los temas que resurgirán luego en el trabajo de Teresa ya están presentados aquí y que ella irá desarrollando a lo largo de su carrera artística. Teresa satiriza a los intelectuales con actitud snob. Los dos personajes se encuentran en una tertulia y dialogan sobre la sociedad puertorriqueña, poniendo en evidencia su prejuicio hacia lo popular y local mientras critica a Fernando por tomar el transporte público. Isabella juega constantemente con el lenguaje en un intento por validar su dominio bilingüe para así sentirse superior. Pero, resulta ridículo remitirse al inglés para expresar

¹⁹ El texto dramático *Kan't Translate* en el libro *Lo mío es otro teatro* incluye la siguiente nota: El 19 de abril de 1991, España le otorgó a Puerto Rico el premio Príncipe de Asturias de las Letras por la Ley Núm. 4 del 5 de abril de 1991, que establecía el español como idioma oficial de Puerto Rico. En 1993 el Proyecto de Ley Núm. 1 reestablece el idioma inglés, al igual que el español, como idiomas oficiales de Puerto Rico.

lo que ya dijo en español, como bien señala Fernando para criticarla. Por lo tanto, Teresa también se burla del conocimiento del inglés de Isabella, quien supuestamente no encuentra las palabras para expresar sus emociones. Además, el juego de Isabella con las palabras homónimas *can't* y Kant, la lleva a cambiar el tema por la asociación del sonido de ambas palabras. Así, el personaje oscila entre el sentido de *can't* para indicar que no puede y el apellido del filósofo alemán Immanuel Kant, provocando risa en el espectador, ya que el significado de sendas palabras no tiene una relación lógica. De esta manera, Isabella deja entrever que su discurso se apoya solo en la forma y no en el contenido. Además, la utilización de la repetición de este juego se convierte en un recurso de comicidad. Fernando no pierde oportunidad para destacar a Puerto Rico y se inventa que la madre de Kant fue puertorriqueña, elevando la ridiculez de lo que están diciendo todavía más. Para celebrar la puertorriqueñidad de la madre de Kant Isabella va un paso más allá al pronunciar la célebre frase de la conocida cantante puertorriqueña Ruth Fernández: ¡Arriba corazones!

Después de esta conversación absurda lo único que les queda a estos personajes es seguir atrapados en la forma lingüística. Verdaderamente estos personajes no pueden comunicarse, no pueden pensar, no pueden hablar, les falta la palabra justa. Pero para resolver un poco este no poder, Isabella y Fernando logran construir un híbrido de ambas lenguas, una especie de *espanglish* al inventar las palabras *multiculturalismm-o* y *comunismm-o*, más bien jugando con el sonido de su pronunciación, siguiendo un juego parecido al que plantea Ionesco en sus obras. Es decir, se inventan palabras para destacar lo puertorriqueño, intentando ser políticamente correctos, una manera más de permanecer en el mundo de las palabras como meros significantes, pues no hay una reflexión del contenido. De hecho, los dos personajes son bastante incorrectos en sus opiniones. En fin, con estos personajes Teresa cuestiona a las personas que utilizan el espacio público para decir tonterías, para expresar un discurso que se oiga bonito al utilizar palabras complicadas, pero descuidando por completo el significado de lo que dicen, pues en realidad no resulta difícil detectar sus prejuicios y su falta de un discurso coherente. Esta crítica de Teresa también está presente en otras obras, como por ejemplo se podrá observar en el capítulo dedicado al análisis de *La nostalgia del quinqué... una huida*. Asimismo, en este fragmento también se aprecian otras temáticas que pertenecen a la obra artística de Teresa: lo que significa ser puertorriqueño; la crítica a los discursos

de los políticos y demás figuras públicas; el cuestionamiento a los debates sobre la lengua oficial de Puerto Rico en los cuales a veces se defiende el inglés y otras, el español; y los discursos que usan las figuras políticas para manipular al receptor, que al final son vacíos.

Siguiendo el desarrollo del personaje de Isabella Fernández, me interesa mencionar cómo Hernández la utiliza como plataforma para expresar su fuerte crítica, desde sus comienzos, al estado del teatro en Puerto Rico y a los que ocupan cargos dirigentes de las diversas instituciones culturales en este caso. Esto ocurrió cuando el Círculo de Críticos de Teatro de Puerto Rico otorgó a Teresa Hernández un premio bajo la categoría de “Creatividad Dramática” en el año 1995 por su pieza “El carro de Brenda Prenda”. Ella aprovechó la oportunidad de aceptar este galardón para recurrir a Isabella, intelectual, experta en crítica de arte y conocedora de la “alta cultura”. Según nos cuenta Fiet (2004, 326):

subió al escenario con su maleta de pelucas para presentarse como Isabella Fernández, crítico de arte, teatro y otras experiencias performativas. Miembro fundadora del círculo de críticos para la década de los ochenta. ... Mi tarea en aquel entonces era reseñar las actividades de vanguardia “performances” y otras experiencias escénicas. ... Actualmente, ¿a quién le toca reseñar esta área? Bueno no importa...

De esta manera, cuestiona la esencia del premio y a quienes se lo otorgan. Los critica por no plantearse el concepto de teatro en Puerto Rico, porque resulta totalmente arbitraria la definición de lo que es teatro y de lo que no lo es:

Pues esta noche se reconocen algunos de los trabajos nativos. Algarabía, algarabía, por lo nuestro... Que no muera el lamento borincano... ale o le lolai... Pero ante tanta celebración, me pregunto yo señores, ¿cuánto conocemos del trabajo que estamos premiando? ¿Cuánto reconocemos como teatro y “no teatro”? ¿Cuánto reflexionamos sobre el concepto de teatro? (Fiet 2004, 326)

Esta vez Teresa trabaja otra faceta de este personaje (personaje que seguirá desarrollando a lo largo de su trayectoria artística), ya no la presenta con un discurso vacío, sino que la caracteriza como una intelectual a la que no se le escapan los detalles. Es decir, que a través de Isabella, Teresa refleja la superficialidad del premio y del Círculo de Críticos de Teatro que no se esfuerzan en conocer la obra de la persona a quien están premiando, en este caso la obra de la propia Hernández. También aprovecha para criticar que un grupo se reúna para conceder un premio, eludiendo a toda costa hablar del verdadero estado del teatro en Puerto Rico. En fin, les reprocha a los críticos de teatro su posicionamiento pretendidamente superior en el momento en que deciden qué es teatro y quién se merece o no un premio.

Isabella Fernández es un personaje que, al igual que los “trece personajes [que] componen mi repertorio”, según explica Teresa en “¿Por qué yo?”, se desprende de sus textos originales y se adapta a distintos espacios, tiempos y contextos, pues “como Sor Ana, Isabella es otra de sus creaciones que transita de una situación a otra” (Martínez Tabares 2007, 11). Teresa va así perfilando, afinando y creando una serie de múltiples personalidades puesto que ocasionalmente sus apariciones no se circunscriben a un espacio de performance y por ende, al principio de la intervención el espectador piensa que ella es una persona más del público, pero al presenciar la intervención de la teatrera, este se va dando cuenta de que se trata de una performance.

La primera vez que tuve el placer de ver a Teresa fue en el 2003 como Isabella Fernández, en la librería La Tertulia durante la presentación del libro *Embocadura* de Rubén Ríos Ávila, profesor del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras.²⁰ En medio de la presentación de formato convencional, esto es, mientras el profesor y poeta Noel Luna presentaba el libro, Isabella llegó tarde y no quiso pasar desapercibida. Tan pronto llegó, se acercó a Ríos Ávila e inmediatamente interrumpió la presentación de Luna para disculparse por su tardanza. Venía vestida de profesora intelectual universitaria: pelo negro corto con forma de V (más largo en la parte del frente que atrás), peinado de peluquería (aunque al final de la intervención de Teresa, me di cuenta que tenía una peluca puesta), gafas de leer rojas y *fashionable* que la hacían ver interesante, un conjunto de chaqueta roja con pantalones rojos, tacones altos y un bolso gigante muy chic. Todo muy a la moda y sexy. Luego comienza su comentario académico sobre el libro y lo cita textualmente para resaltar algunos pasajes, a veces favorablemente, otras veces no. No sin antes excusarse por

²⁰ Cabe mencionar sobre esta librería, que lleva muchos años operando, que se encuentra al lado de la Universidad de Puerto Rico, en el casco del pueblo de Río Piedras. Es famosa por las largas tertulias de profesores, escritores, artistas y estudiantes (muchos de ellos amigos personales del dueño Alfredo Torres) sus presentaciones de libros y por su amplia variedad de libros de literatura, de crítica literaria, filosofía e historia, selección única en Puerto Rico. Es una de las pocas librerías que sobrevivió a la competencia de la cadena de librerías a lo largo y ancho de Estados Unidos, llamada *Borders*, cuyos precios reducidos y libros orientados al gusto de la masa de los lectores estadounidenses provocó el cierre de muchas librerías independientes puertorriqueñas. *Borders* cerró todas sus tiendas en Puerto Rico en el 2011, dejando a su vez un hueco enorme en el sector del libro, pues pocas librerías locales como La Tertulia pudieron mantenerse abiertas. De hecho, Teresa (Toro 2012) afirma lo siguiente respecto a la relación entre la crisis en la isla y la educación: “Puerto Rico es un país en crisis hace mucho tiempo, pero todo se ha vuelto más terriblemente brumoso [...] Los que trabajamos por el arte no estamos conformes, somos personas inquietas, nos gustan las preguntas. Exploro mi relación con el país para sobrevivirlo y porque creo en las pequeñas transformaciones. Siempre me he nutrido más de lo pequeño que de lo grande [...] ¿Cuántas librerías tenemos? Todo está relacionado. Todo está en la educación”.

haber llegado tarde por culpa del presidente de la universidad quien a última hora la llamó para una reunión. Mientras da la impresión de lo abusador que puede ser el presidente –persona *non grata* en la universidad, sobre todo en la Facultad de Letras– obligando a sus empleados a permanecer en reuniones durante su tiempo libre, ella dice sin querer que en realidad ellos se encontraban en una reunión social, bebiendo y comiendo, en la oficina del presidente. Isabella, por un lado, critica la pésima organización administrativa de la universidad y, por otro lado, pone en evidencia cómo ella también participa de esa desorganización y falta de trabajo, llegando a decir algunos comentarios eróticos sobre el presidente y ella, incluso sobre Rubi –como ella le llama de cariño a Rubén Ríos Ávila. Al final saca una botella de champaña de su bolso, que había traído de la oficina del presidente, la abre y saca del bolso sus dos copas para brindar por el nuevo libro con Rubi.

Como yo no había visto todavía nada de Teresa en aquel entonces, ni la conocía, pensé que la interrupción era real. No podía creer cómo esta profesora se había atrevido a interrumpir la presentación de Noel, quien aparentaba estar muy nervioso. Enseguida me pregunté ¿qué le pasa a esa mujer? De modo que aquel performance funcionó muy bien conmigo, puesto que pensé que era un suceso real y no planeado, sin darme cuenta de que era un performance. Hacia el final de la presentación de Isabella, uno como espectador neófito del trabajo de Teresa, podía ya sospechar que la intervención estaba planeada por lo absurdo que sonaba lo que ella decía. Sin embargo, logró borrar la línea divisoria entre realidad y representación que suponemos los que vamos al teatro.

La misma Teresa explica en “¿Por qué yo?” que justamente a ella le interesa difuminar hasta que casi no se vea la separación entre lo real y lo ficticio: “Me provoca en el arte, el virtuosismo del casi nada, la línea divisoria entre lo real y el artificio”. Esta supresión de la cuarta pared (que al separar a los actores del público convierte a este último en una especie de *voyeur*) contrasta con la concepción decimonónica del teatro que presupone ir a ver una obra de teatro en un edificio hecho para tal efecto con una sala de representación, escenario, butacas, telón y recibidor y donde el público acepta la convención de ver ahí exclusivamente una obra de teatro. En principio, aquello que Teresa estaba haciendo en La Tertulia formaba parte de una actividad real y cotidiana sin edificio ni escenario, donde el público esperaba asistir a una presentación de libro solamente.

Pero quizás la mayor redondez que el personaje de Isabella ha logrado conseguir ocurre en la obra monologada *Lo complejo del ser o el ser complejo*, presentada en el II Encuentro del Instituto hemisférico de performance y política en 2001. Aprovecho para detenerme un poco en esta obra a continuación. Su intervención consta de un discurso al final de la obra donde se expresa “someramente” sobre la memoria del puertorriqueño y su juego constante con el olvido, aludiendo a su participación como crítico de arte en este encuentro, y hablando así del tema que los reúne: “Memoria, Atrociadad y Resistencia”. También hace una valoración crítica de los performances que la preceden, realizados por la misma Teresa –la de la Licenciada Perdóname y su hermana Perpetua, personajes de quienes hablaré en el análisis de *La nostalgia del quinqué... una huida-*, menciona el estado colonial de la isla que existe aunque no se reconozca y las múltiples identidades del puertorriqueño. En esta ocasión participa brevemente, pero su discurso es el más atrevido.

Se presenta a sí misma como “crítica de arte y otras experiencias performativas, con estudios postdoctorales en multibilingüismo, identidad y acto sexual en Latinoamérica” (Hernández 2001). Ella valida su discurso desde el espacio académico, sin embargo, desde su presentación resulta evidente que Teresa juega con dos polos respecto a lo académico: se burla de él, pero al mismo tiempo lo utiliza como trampolín para hacer su crítica social, política y cultural. Evidentemente se mofa de las especialidades académicas cuando utiliza el término anteriormente utilizado *multibilingüismo* y cuando dice que estudió también todo lo que se puede estudiar sobre el acto sexual en Latinoamérica. Isabella concentra su discurso en hablar sobre “la experiencia colon...”, argumentando que Puerto Rico es una colonia por más que se intente disfrazar o decir lo contrario (Hernández 2001). Hace esta validación porque afortunadamente, según ella, ha recibido terapia de colonizados; proceso por el cual los demás no han pasado y razón por la cual no pueden ver su condición de colonizados. Claro, aunque suene como una buena idea dicha terapia, nadie ha pasado por este proceso porque no existe, ahí radica el chiste o la burla que produce risas. Este es el cierre del discurso de Isabella, donde Teresa concentra su crítica:

A los puertorriqueños no les gusta hablar de este tema, sienten un poco de vergüenza, sobre todo en el ámbito académico, piensan que está un poco fuera de moda, y yo los entiendo eh, a mí me pasaba igual. Pero luego de haber pasado por la experiencia de la terapia de colonizados pude enfrentarme con valentía a estas vivencias. Pude confrontarme con la multiplicidad de identidades. Tenemos señores colonizados cultos,

colonizados mediocres, colonizados alegres, furiosos, colonizados ambiguos, colonizados que piensan que han superado ser colonizados. En fin señores, nada como entender la experiencia colon... Señores, me parece que someramente he discutido la temática asignada. Muchísimas gracias por su atención y los veo en el mundo cibernético. ¡Taxi! (Hernández 2001)

Como se puede apreciar en esta cita, después de despedirse y haber agradecido al público por escuchar su genial discurso, aunque en realidad ha sido bastante corto y superficial, pide un taxi y termina congelada en escena. Para Isabella la multiplicidad de identidades consiste en los distintos tipos de colonizados. Aunque este tipo de categorización parezca ridículo, el espectador se ríe, probablemente porque se reconoce a sí mismo en alguna de las categorías y lo más seguro conoce a personas que claramente pertenecen a alguna de ellas, sobre todo, en el ámbito público.

Pero la confrontación a la multiplicidad de identidades no solo ocurre en Isabella, sino que también en Teresa, ya que los distintos personajes que crea cobran vida en su cuerpo. Ellos le dan sustancia a las obras a tal grado que la teatrera los desprende de algunas obras y piezas para reciclarlos en otras de la misma manera que hace con Isabella. Algunos ejemplos lo son: Sor Ana de las Viñas, la Licenciada Perdóneme y sus hermanas Perpetua y Pragma, la Reina, la Primera Dama, el Chamaco, la Teniente Cortés, Milagros Vélez y Nancy. Todos se entretienen, se contestan, se cuestionan, se presentan honestamente tal cual frente al público. Incluso se pudiera decir que son las múltiples identidades y personalidades de Teresa, ya que muchos de ellos los presenta de tal manera que parecen personas reales y no personajes frente a los espectadores. Estas múltiples identidades de Teresa pudieran servir de manifestación a la antes mencionada definición de Isabella de la identidad puertorriqueña: una multiplicidad de identidades. Una pluralidad de identidades que habitan en la teatrera, al estilo de Oliverio Girondo (1989, 119):

yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de furunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.

Entonces, prosigo con el viaje a lo largo de las personalidades que han habitado el cuerpo de Teresa. Ella participó también en la presentación del libro *El teatro puertorriqueño reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance* del profesor Fiet en el 2004 que se celebró en conjunto con la inauguración del nuevo edificio del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico. Otros colegas

de Hernández participaron con sus propias presentaciones, como el pintor Pepón Osorio con una instalación colectiva, Antonio Martorell con un homenaje al extraordinario poeta *newyorican* Pedro Pietri y Javier Cardona, entre otros. En esa ocasión, Teresa era Sor Ana de las Viñas, una monja española muy graciosa, quien dice lo que piensa sin querer, mientras hace peligrosas peripecias con su cuerpo. Este personaje nació del programa de comedia televisiva *Al Aire Libre* (Hernández, s. f., 42). En la presentación del libro Sor Ana utilizaba una escalera enorme para subir al entresuelo mientras iba hablando, criticando a la sociedad y a la iglesia de forma muy jocosa. Diálogos juguetones mezclados con el habilidoso dominio de un cuerpo que nunca pierde el control –aunque hace creer al espectador que se caerá o se lastimará en cualquier momento- provocan mucha risa en el público a la vez que este se cuestiona los fundamentos de la sociedad puertorriqueña. Sor Ana habla en apariencia inocentemente, pero el espectador deriva de su discurso una crítica a las estructuras religiosas y sociales, y en este caso el proceso por el cual atravesó la construcción del edificio nuevo del Departamento de Bellas Artes, anunciado hacía tiempo pero aplazado continuamente debido a dificultades administrativas y políticas.

Sor Ana ha aparecido en distintos foros y espacios, por ejemplo, el Simposio “Las Humanidades hoy” organizado por la Universidad de Puerto Rico. Ella no deja de llenar el espacio sonoro con palabras -por ejemplo se queja del calor en el país- mientras va creando un discurso donde “estructura juegos de palabras” (Martínez Tabares 2007, 11). En el caso del simposio sobre las humanidades comenta sin querer “como al descuido, el éxito de alguna marcha política reciente” y se queja “del desmadre en que han sumido a la ciudad [universitaria de Río Piedras en particular] las construcciones del dichoso Tren Urbano” (Martínez Tabares 2007, 10). En resumen, Sor Ana de las Viñas parece una persona inocente, ingenua y cándida que no diría nada en contra de nadie ni pensaría en las manipulaciones discursivas de los políticos, de personas de autoridad o personalidades públicas. Sin embargo, ella crea un discurso propio que critica, supuestamente sin darse cuenta, a esas figuras de poder, diciéndolo de forma tan honesta, simpática y sonriente que no representa ninguna amenaza para nadie.

Cabe mencionar que ambas caracterizaciones, tanto la de Isabella como la de Sor Ana, condensan el discurso político y el del canon literario de la mezcla cultural puertorriqueña, a la que podríamos poner el famoso eslogan “Puerto Rico: lo mejor de

dos mundos”.²¹ El eslogan trata de presentar como algo positivo las raíces y orígenes de ambos imperios a los que pertenecemos y pertenecemos. Sin embargo, este eslogan disfraza, con otras palabras que Puerto Rico tiene estas raíces porque precisamente fue colonia primero de España y ahora de Estados Unidos. Teresa Hernández critica constantemente el debate del estatus político de Puerto Rico que enmascara la situación colonial en la cual todavía vivimos hoy día, aun cuando la mayoría piense que ya nos hemos liberado de ella y nos hemos alejado de ser una colonia. Por consiguiente, un constante tropo en la obra de ella es “el ser en una colonia y su ser parte de una colonia” (Lugo 2012). Por ejemplo, en Isabella y Fernando encontramos una doble referencia a la dominación colonial de Puerto Rico: sus nombres nos remiten a los Reyes católicos de España y al mismo tiempo ellos hablan el idioma del colonizador actual, el inglés. Además, Teresa resalta esta mezcla en Sor Ana de las Viñas, por ser una española que vive en Puerto Rico (bastante común debido a la carencia de vocaciones religiosas en el país) y por criticar sus sistemas políticos, sociales y económicos desde la postura española.

Por otra parte, la figura de los reyes inspira también otro personaje que Hernández ha trabajado desde su obra *Acceso Controlado*: el de la Reina. La obra comienza con la Reina asomada desde la ventana en una segunda planta de la casa donde se presenta la obra. Ella da un discurso racista, clasista y xenófobo, donde defiende y justifica su poder real. No obstante, este discurso no es coherente y lo entrecorta con sonidos guturales, llantos y ataques de histeria. La Reina utiliza frases xenófobas como: “¡Encierren al intranquilo! ¡Maten al diferente!”, “¡No, no, no, sudacas...!”, “cállate”, “¡Extranjero, quiero que te vayas!” (Hernández, s. f., 91). Asimismo, recicla frases políticas que parecen prometer un mejor mundo, pero más adelante en el discurso el espectador o lector se da cuenta que ese mundo mejor es para la “élite” o personas que ya están en el poder y comparten sus ideas de ultra derecha. Algunas de las frases que parecen ofrecer un mejor mundo son: “el cielo nos protege, el enemigo lo hemos disipado”, “la nueva tierra es un paisaje de oportunidades donde edificar la nueva democracia, tolerante y colectiva” (Hernández, s. f., 92 y 93). También habla varios idiomas: español, inglés, francés y “danés”, que es uno inventado con sonidos puramente guturales. No es casual que tres de los cuatro idiomas que domina pertenecen a los países creadores de imperios

²¹ Eslogan utilizado en la publicidad y campaña política del Partido Popular Democrático bajo los dos últimos términos de la gobernación de Rafael Hernández Colón (1985-1993).

en las Américas. La Reina “con todas sus pretenciones europeas, blanquitas, primer mundistas y racistas” (Fiet 2004, 327) es un personaje caricaturesco de todas las reinas de los siglos de los siglos, con un discurso que llega a ser incoherente.

La Reina representa, pues, una síntesis negativa de las reinas de España, Francia e Inglaterra, por eso pregunta en repetidas ocasiones y en varios idiomas, “what century are we in?” (Hernández, s. f., 92). La miseria en la que han vivido los pueblos subyugados se condensa en lo siguiente: “pero los adormecemos con el bienestar, dales unas migajas y se van...” (Hernández, s. f., 92). Con esta frase recicla la figura de María Antonieta, adaptada para efectos del texto. En esta síntesis también incluye a los Estados Unidos, a pesar de no haber sido una monarquía: “in this country some people say ‘go home, go home’. Which home? This is our home!”²² (Hernández, s. f., 93). Igualmente justifica el imperio creado por los estadounidenses. Hay una incomprensión lingüística, ya que no se le entiende nada en su dialecto danés inventado (es puro disparate). Es tan ridículamente clasista y racista que da risa. Su naturaleza histérica reluce cuando piensa en los extranjeros y la posibilidad de que se rebelen contra ella. Dado su radicalismo y ultra derechismo recicla pensamientos de Hitler, Franco, Jean-Marie Le Pen y Kissinger, a quienes llama a gritos para que la saquen de ahí, lejos del lugar en que está, del “Caribe negro y chiquito” (Hernández, s. f., 91).

Como bien explica Hernández (s. f., 86) en un paratexto autorial que sirve de introducción a *Acceso controlado*, “algunos de estos ‘personajes monólogos’” los ha presentado en diversas actividades, así como a Isabella y Sor Viñas. No necesariamente lo ha hecho por motivos puramente artísticos, sino porque “presentar estos personajes de forma independiente ha sido la solución que he encontrado a la dificultad para remontar el espectáculo completo debido a la falta de apoyo económico y de infraestructura” (Hernández, s. f., 86). El poco apoyo económico que existe en la isla está destinado para los estrenos, por eso encontraremos a sus personajes en distintas obras, foros, encuentros y obras, casi como si cobraran vida propia, pues como ella misma afirma (Hernández, s. f., 86) “por eso ‘desmembrar’ estos espectáculos y presentarlos en personajes-escenas independientes es la manera de continuar haciendo los trabajos y verlos crecer”.

²² Adapta el estribillo “yankee go home”, “consigna creada por el movimiento independentista (nacionalista) en los años cincuenta”, aclara Teresa en una nota al pie de página.

El monólogo de la Reina no es la excepción, como dice en un manuscrito de la obra previo al montaje del libro inédito, pues lo ha montado “dentro de salas de teatro en una escalera mecánica de las que se utilizan para hacer montaje de luces (...), en una plataforma de diez pies o en el pasillo del segundo nivel en la sala experimental del Centro de Bellas Artes que también se usa para hacer montaje de luces y tramoya. Además de una casa moderna en El Condado, en el balcón que da para el patio de la casa” (Hernández, s. f., 2). Aquí da cuenta también de la exploración de otros espacios en sus montajes que no necesariamente están destinados para las artes escénicas. Según este manuscrito, uno de estos desmembramientos, titulado “La Reina y la Primera Dama: una misma moneda”, le proporcionó varias posibilidades a Teresa (Hernández, s. f., 2): “no solo conocer más sobre cada personaje y la relación que existe entre ellas dos, sino también me permitió desarrollar más el personaje de la institutriz”. De ahí que una obra posterior, *Salve la reina*, retome esta figura real, así como mencioné que sucede en *Lo complejo del ser o el ser complejo*, donde conjuga a Perdóname y Perpetua, dos de las hermanas de *La nostalgia del quinqué... una huida*, con Isabella, entre muchos otros ejemplos.

Teresa pretende hacer un teatro donde deleita al espectador, juega con las tensiones de “la relación copulativa” entre el teatro épico y el teatro ilusionista para provocar en él una reflexión propia (García Barrientos 2001, 205). El público se identifica con las problemáticas que aquejan a los puertorriqueños actualmente, mientras que también experimenta simultáneamente un distanciamiento de la fábula de sus obras. De este modo, el público logra ser consciente de la doble naturaleza –real y ficticia- al ver una obra de Teresa, en las que la historia contada pertenece a la ficción, pero al mismo tiempo hay una reflexión sobre los modos de su representación.

En fin, hay una versión de la canción “Puro teatro” que utiliza esta amargada optimista –como dice su dirección de correo electrónico- en su concepto escénico titulado *Infarto: ¿un talen “shou”? y también la escoge como conclusión de su libro *Lo mío es otro teatro*. Esta canción definitivamente contesta a la pregunta de Fiet *¿qué es precisamente lo que Teresa hace?* A la vez sirve también de pie forzado, cual trovadora, para el análisis a continuación de *La nostalgia del quinqué... una huida* y de *Coraje II*, pues lo suyo es *otro teatro*:*

No importa cuál sea el escenario

yo quiero estar en él,
para mí el drama es necesario
pues yo vivo en Borinquén.
Inventando siempre algún show o un papel
después de todo parece que esa es mi forma de ser.

He vivido confundida
explicando lo que hago
pues yo bailo actuando y
yo escribo lo que bailo...
(Coro)
Teatro, lo mío es otro teatro.
Falsedad bien ensayada
artificio y simulacro.
No sé cuál fue mi mejor actuación
si la tuve o la tendré,
solo sé que me entrego de veras
al riesgo del simulacro
perdona si no me explico
pero lo mío es otro teatro.

Y acuérdense que según algunos
yo no hago "puro teatro".
¡Ay, ay, ahhhh...!
Teatro, lo mío es otro...

2.1. *La nostalgia del quinqué... una huida*: recomposición actual del lamento borincano orquestada por Teresa Hernández

La nostalgia del quinqué... una huida es una obra dramática inédita de Teresa Hernández, estrenada y representada en el 1999 en la pequeña sala de teatro Lucy Boscana en San Juan, Puerto Rico. El presente análisis está principalmente basado en la obra dramática incluida en la publicación inédita de la obra de Hernández titulada *Lo mío es otro teatro* (Hernández, s.f., 138-193). Cabe mencionar que este análisis se complementa también con el estudio de la grabación de una de las representaciones en el teatro Lucy Boscana (Hernández 1999). El paratexto autorial preliminar indica la información del estreno y una breve descripción de esta obra:

Espectáculo de teatro, danza y multimedia. Conceptualizado y dirigido en la salita de teatro Lucy Boscana que pertenece al Instituto de cultura Puertorriqueña. 'El teatrillo', como se le conoce, se encuentra en el antiguo Convento de Los Dominicos, ubicado en el Viejo San Juan. La creación de este espectáculo se nutrió de las aportaciones y críticas de sus participantes, en especial de Javier Cardona y Viveca Vázquez (s. f., 138).

Este concepto escénico dirigido por Teresa Hernández cuenta con los siguientes personajes y actores, según especifica la ficha técnica incluida en el paratexto autorial:

| <i>Personajes y/o segmentos</i> | <i>Intérpretes</i> |
|---|------------------------------|
| Las estampas vivientes | |
| Genaro | Javier Cardona |
| Segunda | Magali Carrasquillo |
| Clarita | Kairiana Núñez |
| Licenciada Perdóname, Pragma "La Continental" y Perpetua "La Cantante" | Teresa Hernández |
| Lamento: secretaria, asistente y acordeonista | Patricia Dávila (s. f., 138) |

Se puede apreciar en este reparto que la mayoría de los actores que participaron en esta puesta en escena trabajan constantemente con Teresa Hernández, tal y como se estableció en la presentación de esta teatrística.

En esta obra el argumento se pudiera resumir de la siguiente manera: se trata de un encuentro para celebrar los "actos inaugurales" de "la gran feria, ¡Juega a ser puertorriqueño!", todo organizado por la casa de la cultura del gobierno de Puerto Rico (s.f., 140). Estos actos inaugurales comienzan con la bienvenida efectuada por su anfitriona, la Licenciada Perdóname quien, con la ayuda de su secretaria Lamento, anuncia en qué consistirán dichos actos: unas *estampas vivientes* -como les llama la

propia Hernández- de la vida campesina intercaladas con una charla de motivación dada por Pragma junto a su asistente y un espectáculo ofrecido por Perpetua y su acordeonista Lamento cierra el encuentro de la feria. Los personajes de esta obra se pueden dividir en dos grupos: la familia campesina, compuesta por Segunda, Genaro y Clarita, que realiza las estampas vivientes; y tres hermanas, Licenciada Perdóname, Pragma y Perpetua, que amenizan los actos inaugurales. Hernández mezcla teatro, danza y proyección en este excelente montaje sobre la condición puertorriqueña actual.

La nostalgia del quinqué... una huida está llena de referentes folclóricos y literarios en un fútil intento por celebrar la cultura puertorriqueña como si fuese una marca a promocionar. Sin embargo, a los personajes de esta obra les cuesta crear un pensamiento crítico, más bien prefieren dejarse llevar por el discurso de las instituciones gubernamentales sobre lo que significa ser puertorriqueño. Hernández critica mordazmente la definición vacía de la cultura puertorriqueña y la pérdida de la memoria histórica que caracteriza a los personajes confundidos sobre lo que significa la puertorriqueñidad. Excepto Clarita, cada uno de los personajes inventa su propia versión amañada y personal sobre el pasado y el presente de Puerto Rico según su experiencia. El discurso de cada personaje raya en lo absurdo y lo ridículo. Estos personajes están sumidos en una constante confusión –ilustrada tanto en lo que dicen como en sus cuerpos en escena- intentando hacer sentido de discursos heredados que no dicen nada. Da la impresión que los personajes dramáticos han engullido la visión de Puerto Rico que promueve el gobierno y la industria de turismo, llenándose de clichés, estereotipos y lugares comunes, a tal punto que les cuesta encontrar un camino propio que les haga sentido. Por ello, no es de extrañar que la obra se apoye en un acto inaugural donde ser puertorriqueño se convierte en un juego de entretenimiento, en un acto organizado por el gobierno para celebrar lo puertorriqueño, sin entender bien lo que esto implica. Por si fuera poco, la estructura fragmentada de este acto inaugural se parece bastante a las actividades de este tipo: una bienvenida por un político, unas estampas sobre la vida campesina, una charla de autoayuda y un espectáculo de cabaret. No obstante, por momentos estos personajes se dan cuenta de este sin sentido y llegan a cuestionar de alguna manera todos estos discursos vacíos, como se verá a continuación en el análisis de este concepto escénico.

2.1.1. Usos y desusos del lenguaje y de la acción: escritura, dicción y ficción dramática

Según García Barrientos (2001, 73), la acción dramática, concepto “ambiguo o polisémico”, se pudiera definir como “la suma o composición de los cuatro elementos fundamentales, resultado de la actividad de los personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” y que puede admitir “la identificación lo mismo con la fábula que con el argumento en sí que con el ya dispuesto para la representación teatral”. En *La nostalgia del quinqué... una huida* la acción principal consiste en asistir a los actos inaugurales de la mencionada gran feria. Es decir, que la siguiente situación inicial de la obra se sostiene hasta el final: la bienvenida a los actos inaugurales dada por la Licenciada Perdóname y, como público o lectores, presenciamos el desarrollo de estos actos hasta su conclusión. No se trata, entonces, de una obra con una evidente “situación inicial”, ni de una “modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje”, ni tampoco de una “situación final modificada” como las obras de construcción cerrada (García Barrientos 2001, 73). Por lo tanto, estamos frente a una estructura de acción dramática abierta que no se acerca a la visión aristotélica de un drama. Podríamos decir que se trata de una serie de sucesos dentro de una misma acción dramática, puesto que no hay conflicto que resolver. En efecto, se puede ver en esta obra cómo se relajan “las relaciones de jerarquía hasta (casi) desaparecer” puesto que “las acciones de rango similar simplemente se acumulan... adquiriendo una estructura más o menos ‘narrativa’” (García Barrientos 2001, 75). Las intervenciones de las tres hermanas, Perdóname, Pragma y Perpetua, con sus respectivas Lamentos, no modifican ninguna situación dramática, sino que pertenecen todas a la misma, al igual que los personajes de las estampas vivientes de la vida campesina; no son sino parte de una acumulación de sucesos. En realidad no hay una jerarquía de acción, por tanto, no corresponde dar cuenta de los grados de representación de las acciones dramáticas.

Por otra parte, las estructuras dramáticas se refieren en particular a tres aspectos: “las secuencias... en que puede segmentarse o presentarse dividida una obra de teatro; las dos formas o polos opuestos hacia los que puede orientarse su construcción; y una propuesta de tipología atendiendo al elemento hegemónico –al que se subordinan los demás- en la estructura dramática” (García Barrientos 2001, 76). Respecto a las

estructuras dramáticas de *La nostalgia del quinqué... una huida*, Hernández (s. f., 138) las secuencias en lo que ella llama “segmentos” tal y como expresa en el paratexto autorial con el que comienza la obra y donde presenta a los personajes e intérpretes con los que trabajó para este montaje. Ella decide poner un título a cada secuencia conformando una serie de cuadros, siguiendo la dramaturgia de García Barrientos. Es decir, estos cuadros en los que Hernández segmenta su obra son secuencias que corresponden a una “unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama” y que se marcan con “un cambio de lugar” o “una ruptura de la continuidad temporal” (García Barrientos 2001, 76). De hecho, estos cuadros a su vez se pueden subdividir en escenas, dictadas por la salida o entrada de los personajes (García Barrientos 2001, 76). A continuación, siguiendo el orden de la obra realizo un listado de los segmentos o cuadros, propuestos por Hernández, junto a mi propia división en escenas, que ayuda a organizar la estructura dramática de esta obra:

- I. La Feria
 - a. Licenciada Perdóname y Lamento llegan en el coche, descienden en el estacionamiento del convento.
- II. Bienvenida a la inauguración: Perdóname y su secretaria Lamento
 - a. Licenciada Perdóname y Lamento entran a la sala de teatro y se sientan en las butacas, primera fila.
 - b. Licenciada Perdóname da la bienvenida en el escenario.
 - c. Entra Lamento para asistir a Perdóname en el escenario, la ayuda a salir.
- III. Las estampas vivientes
 - a. Casa de la familia jíbara, Segunda, Genaro y Clarita en escena, sale Clarita.
 - b. Segunda y Genaro en la casa, enamorados, recordando el pasado.
 - c. Segunda y Genaro haciendo la cola, la fila en algún lugar.
 - d. Segunda sube la rampa a la segunda planta y baja (Genaro sale de escena, elipsis temporal –amanece-, cambio de espacio).
 - e. Amanecer que Segunda y Genaro disfrutan en el balcón de la casa.
 - f. Entra Clarita e interrumpe el recuerdo nostálgico de Genaro. Genaro sale de escena debido al comentario de Clarita.
 - g. Clarita y Segunda en el balcón-salón de la casa.

- h. Sale Segunda, se queda Clarita sola en escena intentando levantarse y salir hasta que lo logra y tan pronto sale, entra Genaro.
 - i. Genaro se prepara para jugar con tres cajones de leche.
 - j. Entra Segunda a dar la buena nueva (han sido escogidos como familia símbolo del partido político).
 - k. Entra Clarita a pedir permiso para salir con su amiga, se toman fotos como familia símbolo del partido, luego Genaro tiene una digresión nostálgica de la que Clarita intenta escapar fútilmente y Segunda se duerme.
 - l. Clarita no soporta más y sale de escena, va a alquilar una película con el consentimiento de su madre, pero dejando a su padre confuso.
- IV. Pragma “La Continental” y su asistente Lamento
- a. Entran Pragma y su asistente Lamento por la segunda planta del patio de butacas hasta llegar al escenario, Genaro y Segunda se encuentran en escena, hasta que Pragma termina su monólogo y sale con su asistente.
- V. Las estampas vivientes, segundo cuadro.
- a. Entra Clarita con la película.
 - b. La familia jíbara ve *La película extranjera*.
- VI. Perpetua y su acordeonista Lamento.
- a. Entra acordeonista Lamento, canta, baila, se incorpora Perpetua al baile y salen de escena.
 - b. Clarita, Segunda y Genaro ven a la cantante. Genaro se va y quiere llevarse a Segunda y Clarita, pero estas quieren ver el espectáculo de la cantante. Salen Genaro y Segunda, pero Clarita se queda a ver a Perpetua.
 - c. Entra Perpetua nuevamente a presentar el resto de su espectáculo.
 - d. Se incorpora Lamento a la primera canción que presenta Perpetua.

Como ya enunciado, *La nostalgia del quinqué... una huida* es un drama donde no hay una estructura de acción cerrada, ya que su estructura se basa en una secuencia de sucesos donde se presentan personajes que realizan una serie de actuaciones que no alteran “la situación en la que se producen, por falta de intención, capacidad o posibilidad

de hacerlo” (García Barrientos 2001, 74). Por tanto, este drama de construcción abierta está marcado por un “estatismo” o “impotencia” que resulta en una “in-acción” como lo explica García Barrientos (2001, 74) al referirse a un drama caracterizado por sucesos en lugar de acción.

García Barrientos (2001, 78) propone una tipología del drama que se divide en tres posibilidades, basada en el trabajo de Wolfgang Kayser, “en función del elemento estructural subordinante”. Los tres tipos de drama en los que se puede clasificar una obra dramática son: drama de ambiente, drama de acción y drama de personajes. *La nostalgia del quinqué... una huida* resulta ser una obra dramática de personajes, puesto que el personaje es “el que ocupa el centro de la estructura, las acciones derivan de él y no a la inversa, lo mismo que las partes constitutivas él dota de unidad a la obra, no ellas” (García Barrientos 2001, 78). Son los personajes –la familia campesina, así como las tres hermanas- los que le dan unidad a la obra. Esto ciertamente provoca que la acción del drama se relaje, pues la acción no subordina los demás elementos de la obra; los personajes no están necesariamente al servicio de la acción. Si bien la acción es el acto inaugural de la feria de ser puertorriqueño, por más que los personajes intenten presentarse dentro del protocolo de un invitado a este tipo de actos, ellos se desbordan tanto en palabra como en acción, mostrando sus costuras, sus pensamientos, aunque vayan en contra del propio acto inaugural. Por ende, los personajes no obedecen del todo a la acción principal de la obra. Adelanto un poco a continuación por qué no siguen del todo la acción principal. Perdóneme intenta mantenerse dentro del rol político pero termina siendo una caricatura, más cercana a la idea del político ineficiente. Pragma es tan Continental que su discurso es una oda a lo grande que es Estados Unidos para ella, disminuyendo aún más el tamaño de la isla. Perpetua va a entretener al público con sus canciones, pero nunca canta, solo se moverse, y esto no sucede normalmente en la mayoría de los actos inaugurales. La familia campesina ha sido convocada para representar unas estampas vivientes típicas de la vida en el campo, pero rayan en lo hiperbólico y, además, contraponen lo que dicen en escena con una partitura física que se disocia del diálogo que pronuncian. En fin, los personajes toman el control de la acción dentro de una realidad ficticia que se desbarata, acechada por el caos de la realidad. Es realmente a partir de lo que dicen y hacen en escena que se estructura la obra.

La estructura textual del drama hace referencia al análisis y construcción de la obra dramática, es por tanto el análisis de la palabra y su uso particular en cada obra. La primera gran distinción que podemos hacer es entre texto y paratexto que se suman para conformar la obra dramática escrita. Por texto entendemos “la suma de diálogos y acotaciones” (García Barrientos 2001, 44); y paratexto se refiere a todo lo que “pueda acompañar, fuera de sus límites, al *texto*” (García Barrientos 2007, 13). Respecto al texto, las acotaciones -que son “la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama”- tienen funciones dramáticas, al igual que todas las obras (García Barrientos 2001, 45). Por consiguiente, hacen referencia al drama o, dicho de otra manera, al encaje de “una fábula o argumento en una escenificación” (García Barrientos 2001, 49). En cuanto a las acotaciones extradramáticas, en este drama son puramente escénicas o técnicas porque dan cuenta de la escenificación, puesto que especifican movimientos, decorado, descripción del espacio, caracterización de los personajes o utilización de objetos escénicos.

En las abundantes acotaciones personales en esta obra dramática -las referidas al actor o al público- se alternan todas las funciones que especifica García Barrientos (2001, 50). En ocasiones, Hernández utiliza acotaciones personales nominativas para designar el interlocutor al que un determinado personaje se dirige en un momento determinado. También utiliza acotaciones personales paraverbales para especificar la entonación, la actitud y la intención. Las acotaciones personales corporales describen la apariencia de los personajes, principalmente su vestuario, así como sus expresiones, donde el gesto y el movimiento se convierten en los protagonistas tanto de la obra dramática como de este tipo de acotación. Por añadidura, la teatrista utiliza las acotaciones personales psicológicas para apuntar a los sentimientos y a las ideas dichas en la obra. De igual manera, las acotaciones personales operativas también son utilizadas por la autora.

Este ejemplo da cuenta del uso de las distintas acotaciones personales acabadas de nombrar. Dicho ejemplo se encuentra al comienzo de la obra para presentar al personaje de la Licenciada Perdóneme. En el siguiente fragmento, que sirve a su vez para analizar la caracterización de este personaje, y al que volveré a hacer referencia en el apartado dedicado a los personajes, incluyo entre paréntesis el tipo de acotación personal que emplea Teresa Hernández (s. f., 140):

La Lic. Perdóname es una mujer obesa, asmática e hipocondríaca (nominativas). Usa bastón y lleva un conjunto de falda, chaqueta y bufanda bastante conservador y poco sofisticado. Tiene también una peluca de pelo corto, ondulado, negro, con un peinado conservador. Su secretaria está vestida similar a ella (corporales de apariencia). Parecen mujeres evangélicas-fundamentalistas, pero no lo son (¿?) (psicológicas). [...] Perdóname entra al escenario (nominativas). Cambia su bastón por un micrófono de pie sin conectar que tiene una tablilla ajustada, a la altura del pecho de la licenciada para que pueda apoyarse. Lo coloca en el piso, se percata que está más alto que ella y lo baja a su nivel (operativas). Entra al escenario, se detiene en una esquinita, extrema izquierda al frente (corporales de expresión). Su voz es quebradiza y temblorosa. Su energía es pesada y agotada (paraverbales). Pareciera como si en cualquier momento le pudiera pasar algo.

Aparte de las acotaciones personales mencionadas, la autora incluye acotaciones espaciales para describir el espacio de la representación, el decorado, los objetos en escena y sus múltiples utilidades, en muchas ocasiones de un mismo objeto. Por ejemplo, la baranda labrada en madera se utiliza de múltiples maneras en escena. En cuanto a las acotaciones temporales, solo hay dos. La primera es la referencia que se encuentra al comienzo de las estampas vivientes cuando se especifica, en las acotaciones, cómo se viste la familia jíbara. La segunda se encuentra más adelante cuando la autora especifica que Segunda y Genaro, en una partitura de movimientos, simulan un “rewind”, una marcha en retroceso al deshacer los movimientos propuestos justo antes en las acotaciones (Hernández, s. f., 152). Finalmente, la autora también utiliza las acotaciones sonoras, como cuando indica en ellas el ruido que Perdóname hace al respirar, un pitido de asma que nos recuerda, en tanto espectadores o lectores, el estado frágil y lamentable de salud de la Licenciada.

La dicción dramática es el paso del texto “escrito al oral, de leído a efectivamente pronunciado” (García Barrientos 2001, 39). Así pues, la dicción dramática se refiere a la palabra dicha en la obra dramática, que se proyecta al ser pronunciada en una representación; por tanto, se asocia con frecuencia a los diálogos dichos en la escenificación de la obra. En *La nostalgia del quinqué... una huida* el estilo del texto es de contraste porque la familia de las estampas vivientes habla como típicamente se conoce que hablan los campesinos, incluso de una manera exagerada. En ocasiones la familia incluso reflexiona sobre la propia ortografía de la forma de hablar campesina que no está oficialmente aceptada y, por consiguiente, la mayoría de su léxico no se encuentra en el diccionario de la RAE. Esta forma de hablar del campesino puertorriqueño contrasta enormemente con la forma de hablar de las tres hermanas, de quienes podemos decir

que adoptan distintos estilos, fácilmente distinguibles en espacios laborables ciudadanos, oponiéndose así al de la vida campesina que se presenta en las estampas vivientes.

En consecuencia, existen varios registros de lenguaje utilizados por los distintos personajes. Teresa intercala estos registros para construir un juego y un diálogo entre ellos. Cada uno exagera la pronunciación, el ritmo y la entonación que se convierten en elementos caracterizadores para la construcción de los personajes. En cambio, nadie habla todo el tiempo como estos personajes en la vida cotidiana. El lenguaje se convierte así en un elemento de distanciamiento que, a través de la exageración de la pronunciación, de tonos y formas de hablar, provocan una reflexión en el público sobre las posibilidades de escuchar a personas en la vida diaria expresarse así. Aunque en realidad estos personajes no representan a una persona real y sus complejidades, se puede reconocer en ellos una especie de pastiche de discursos y comentarios de políticos, de estereotipos de los campesinos, charlas de autoayuda, cantantes, programas y publicidades que aparecen en la televisión, la radio, el Internet, e incluso en conversaciones coloquiales.

La Licenciada habla pausadamente, casi de manera entrecortada. Usa dos tipos de entonaciones para hablar: una de oradora política, y la otra de vergüenza, con la que pide perdón. Como oradora política se preocupa de pronunciar todas las [s], aunque una que otra se le escapa. Cuando se excusa y se disculpa tiene un ritmo más rápido y descuida su pronunciación para dejar salir una más popular y cotidiana. En cuanto al uso semántico de las palabras, la Licenciada utiliza la elipsis en su discurso cuando evita dar información personal y la sustituye con la palabra *perdón*, haciendo honor a su nombre. Ella comienza su discurso diciendo que antes de dar la bienvenida al público “a los actos inaugurales de esta feria” en “esta su casa de la cultura” quiere disculparse por haber llegado tarde (s. f., 143). Inmediatamente explica la razón de su impuntualidad: “estaba en una reunión de última hora” para que le aprobasen un proyecto legislativo (s. f., 143). La Licenciada utiliza toda una palabrería que resulta tan vacía como su cuerpo, ya que confiesa, en un momento dado, que ya casi no le queda nada por dentro. Teresa usa este recurso como elemento de comicidad, pues no resulta difícil asociar este comentario de la Licenciada a los discursos políticos en los que se emplean muchas palabras, pero que en realidad no dicen nada.

Cada una de las hermanas tiene un estilo particular. La Licenciada Perdóname utiliza la jerga política y religiosa al igual que la retórica de sendos discursos. Pragma utiliza la retórica y el estilo de un “coach” de autoayuda. Perpetua habla un idioma inventado, global (una mezcla de lenguas romances), que se entiende perfectamente. A pesar de la retórica y el estilo particular del discurso de cada una de las hermanas, las tres comparten un discurso parecido: hablan de lo que significa ser puertorriqueño para cada una y de las intervenciones o enfermedades que han sufrido.

La familia modelo puertorriqueña -Segunda, Genaro y Clarita- habla casi gritando. Exageran el acento puertorriqueño y utilizan el léxico atribuido al campesino en el pasado del cual todavía hoy se encuentran algunos vestigios, como muchas obras literarias puertorriqueñas lo reproducen desde el *Álbum puertorriqueño*.²³ Por lo tanto, no corresponde a un léxico documentado sino a una síntesis exagerada del lenguaje oral de trabajadores agrícolas. Por ejemplo, los miembros de esta familia, sobre todo Genaro, pronuncian la [R] velar que se pronuncia como la /r/ francesa gutural. También emplean la lateralización de la [R], por tanto, se pronuncia como [l]: “recuerdo” (s. f., 154), “folmamos” (s. f., 154). Generalmente, realizan la elisión de la [d] intervocálica: “a ‘onde” (s. f., 157) y usan la [s] glotal implosiva: “ejtampas” (s. f., 181), “seguimoj” (s. f., 154). Asimismo, conjugan mal los verbos, como por ejemplo “te han dijío” (s. f., 157) y, además, cometen errores de metátesis como “naiden” (s. f., 158).²⁴ Esto se puede apreciar en todos los fragmentos pertenecientes a estos tres personajes de la familia campesina incluidos en este análisis.

Ahora bien, el lenguaje de estos campesinos, también llamados jíbaros en Puerto Rico, les sirve en ocasiones, sobre todo a Genaro, como tabla de salvación para sostener y apoyar su identidad, su autenticidad como campesinos. De hecho, hay una escena donde Genaro reafirma su identidad taína a través de la repetición de palabras y objetos taínos, casi como un rezo. Así invita a Segunda a acompañarle: “Repíte conmigo: dita, yautía, jamaca, maguey, bohío, tabonuco...” (s. f., 152). Al mismo tiempo, Clarita cuestiona esta forma campesina de hablar cuando evidencia uno de los estereotipos negativos del jíbaro

²³ Véase *Álbum puertorriqueño* de Manuel Alonso, Juan Vidarte, Santiago Vidarte, Pablo Sáez y Francisco Vasallo.

²⁴ Véase el extenso trabajo de la lingüista María T. Vaquero de Ramírez sobre la variante lingüística del español en Puerto Rico para profundizar en este tema. Véase también “El español de América” de Humberto López Morales.

al hacer una pregunta que en principio parece inocente: “¿Oiga, cómo se escribe Mai con i de punto o i griega: Mai-May?” (s. f., 155). Clarita enfatiza aún más su pregunta al enseñar un cartel con las dos opciones escritas. Obviamente, la palabra correcta puede ser mamá, mami, madre, pero ni mai ni may están oficialmente aceptadas a pesar de su uso coloquial. El uso de esta versión coloquial para referirse a una madre implica un uso quizás demasiado vulgar para los puertorriqueños que se consideran educados. De modo que, la pregunta de Clarita lo que subraya es el estereotipo de ignorantes que se le suele atribuir a los campesinos y, en general, a los que pertenecen a la clase obrera. En realidad, Teresa utiliza el lenguaje de esta familia campesina para reforzar su crítica de las estampas supuestamente autóctonas del puertorriqueño y así anular la noción de una imagen representativa del puertorriqueño mediante la idealización de la vida campesina de antaño.

En consecuencia, no hay decoro en el diálogo de esta obra. Las tres hermanas mantienen una concordancia entre su estilo y el contexto del que vienen. Aunque la familia campesina representa una forma de hablar, una forma de ser y de vivir de los campesinos puertorriqueños, la dramaturga juega con el vocabulario y, a través de referencias verbales de la actualidad, pretende romper la concepción general del campesino y la añoranza que algunas personas manifiestan por esa realidad estilizada. Clarita, al ser la más joven, es la que menciona más referencias a la realidad actual: botellas de agua Cristalia, ir a Blockbuster,²⁵ a Plaza las Américas...²⁶ Todas son referencias a la vida actual citadina, en particular a la vida de la zona metropolitana, zona a la que pertenece la capital San Juan y que incluye los municipios a su alrededor. Genaro, su padre, no quiere saber de ningún cambio en las antiguas costumbres del campesino. Como le provoca un dolor tan grande, Clarita y su madre Segunda intentan disimular cada vez que inconscientemente a una de ellas se le escapan referencias a la vida actual frente a Genaro. Estas rupturas a la vida campesina idealizada contrastan con la realidad que Genaro quiere creer. Este contraste del pasado idealizado de Genaro frente a la realidad urbana —a la que Clarita, Segunda y las tres hermanas se remiten— está dirigido al

²⁵ Franquicia estadounidense de un comercio para el alquiler de películas y juegos de video. En Puerto Rico tuvo bastante éxito hasta que la compañía se declara en quiebra y comenzaron a cerrar los negocios a partir del 2013.

²⁶ Plaza es el nombre del centro comercial más antiguo y conocido de San Juan, Puerto Rico y en la obra hay un juego con la sustitución de la plaza del pueblo por este centro comercial que se llama Plaza Las Américas, comúnmente denominado como Plaza.

espectador con una finalidad brechtiana de reflexión sobre la idea que se tiene del jíbaro. Entonces, dicha reflexión en el espectador es el resultado de la función teatral dramática del diálogo.

La función “teatral” del diálogo “significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse ‘para qué’ dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa” (García Barrientos 2001, 58). Hay varios tipos de funciones teatrales del diálogo: dramática, caracterizadora, diegética, ideológica, poética y metadramática. La función dramática, siempre presente en un drama, se refiere a “cuando hablar es hacer” (García Barrientos 2001, 59). En *La nostalgia del quinqué... una huida* no existe mucho diálogo que implique una acción. Más bien existen dos planos, el de la acción y el de la palabra. Los personajes siguen una partitura física paralela a la palabra dicha, muchas veces remarcando la esencia del personaje. Quizás, el caso más evidente de función dramática sea Pragma, pues mientras dice que hay que trepar en la sociedad, efectivamente sube con su cuerpo por una soga.

Como en todas las obras, hay una función caracterizadora del diálogo también siempre presente, esto es, que ofrece al público elementos para construir el personaje a través del diálogo. Cada personaje dibujado en la obra dramática tiene sus características y estas se refuerzan mediante su diálogo. Por ejemplo, el hecho de que Perdóname comience su monólogo pidiendo perdón por llegar tarde y luego no pueda parar de repetir la palabra perdón, la caracteriza dentro del estereotipo del puertorriqueño: una persona sumisa que se disculpa todo el tiempo dando explicaciones fútiles y, que además tiene fama de llegar tarde a todo. La Licenciada encarna también el estereotipo de los políticos que apoyan proyectos inútiles y ridículos en el momento que justifica su tardanza debido a que estaba en una reunión para ver cómo se puede celebrar la puertorriqueñidad. Se evidencia entonces cómo se utiliza el discurso superfluo de la nacionalidad para reafirmar la identidad puertorriqueña, sin entrar en mucho detalle, mostrando así un eco del típico político que pierde dinero, tiempo y esfuerzo en objetivos que no contribuyen al estado de bienestar del puertorriqueño. Este fragmento del monólogo de Perdóname lo ilustra:

Tengo un proyecto legislativo que éste sí me lo tienen que aprobar; y nos parece tan pertinente el proyecto, sobre todo en estos momentos en que tanto nos preocupamos cómo celebrar esto de ser... El proyecto permite, según la disposición que tenga usted, su empresa o escuela; celebrar democráticamente esto de ser... ¡Fíjese!, si tiene mucho tiempo celebra la semana puertorriqueña, si está apuradito celebra el día puertorriqueño

y si no tiene tiempo entonces celebra el minuto puertorriqueño. De manera que todo el mundo, en un momentito dado pueda celebrar esto de ser puertorriqueño. ¡Es un proyecto! (s. f., 143)

La función diegética del diálogo se refiere a la fábula narrada por medio del diálogo. Un ejemplo de esta función en esta obra es cuando Perdóname y Perpetua dan información de las tres hermanas, con lo cual caracterizan a sus hermanas. Al describirlas, predisponen así al espectador a incluir esta valoración de juicio del personaje como cierta. Asimismo, en las estampas de la familia jíbara el público se va enterando de que estos personajes jíbaros viven en una sociedad contemporánea y que ya no se pueden relacionar con la realidad campesina de principios o mediados del siglo veinte, una vez más contraponiendo la vida cotidiana en la ciudad a la vida campesina idealizada. Por otra parte, existe una función ideológica del diálogo en la medida en que a lo largo de la obra se percibe la invitación de Teresa Hernández a revisar nuestro concepto del jíbaro, de nuestra sociedad, de lo que significa ser puertorriqueño. Ella cuestiona en la obra al protagonista de la identidad puertorriqueña en el siglo XX, el jíbaro, y ridiculiza a los que intentan hablar de la identidad desde la política, desde la auto ayuda o la música.

Las formas del diálogo dramático, que se refiere a “todas las palabras pronunciadas” en el drama, no son sino manifestaciones particulares del diálogo que en el análisis de esta obra dramática toman la forma de coloquio, monólogo y apelación dramática o interna (García Barrientos 2001, 62). El coloquio “es el diálogo con interlocutor(es)”, que se encuentra frecuentemente y más natural del diálogo en el drama (García Barrientos 2001, 63). A pesar de ser una obra que se estructura alrededor del monólogo, puesto que las tres hermanas pronuncian un “*diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor*”,²⁷ el número de interlocutores varía en escena (García Barrientos 2001, 64).

El monólogo ocurre principalmente en coloquio debido a que al ficcionalizar al público de la obra hay un interlocutor siempre presente aunque haya un solo personaje en escena, que curiosamente ocurre pocas veces en la obra. Únicamente las tres hermanas por momentos están solas en el espacio escénico, y cerca del final de la obra la acordeonista Lamento baila sola. En realidad, en la mayoría de las escenas de la obra se incorpora al menos un interlocutor más. De este modo, la configuración de dos

²⁷ Cursiva empleada por el autor.

interlocutores en escena (sin contar al siempre presente público) se convierte en una de las dos posibilidades más comunes, teniendo así diez escenas a lo largo de la obra que constan de dos personajes. Los interlocutores a dúo son principalmente Segunda y Genaro, y, por otro lado, las tres hermanas con sus respectivas Lamentos. La combinación de escenas en la que interactúa un trío de interlocutores, la otra configuración más utilizada, ocurre: con la familia jíbara; Segunda, Genaro y Pragma; Asistente Lamento, Pragma y Clarita; y la Acordeonista Lamento, Perpetua y Clarita. También se recurre a la configuración de cuarteto en varias escenas cuando coinciden: la familia jíbara y Perdóname; la familia jíbara y Pragma; y la familia jíbara y la acordeonista Lamento. Finalmente, encontramos poco frecuente a cinco interlocutores en escena: la familia jíbara, Perdóname y su Secretaria Lamento; y la familia jíbara, Perpetua y su acordeonista Lamento.

El número de interlocutores en un coloquio corresponde a la configuración de personajes por escena a lo largo de la obra, apuntado al principio de este comentario, y, por lo tanto, se analizará desde este punto de vista en el apartado dedicado al análisis de los personajes. Los personajes de esta obra apelan al público, ya que, como antes mencionado, lo ficcionalizan desde el principio. Aunque Genaro no se dirige al público, no dice nada cuando su hija o su esposa le hablan o lo toman en cuenta, no niega su presencia. El resto de los personajes cuenta en todo momento con la presencia del público y están en constante comunicación con este público dramático actualizado, “es decir, dramatizado, al que se le asigna un papel” (García Barrientos 2001, 67). Perdóname le habla directamente a este público ficcionalizado, así como Pragma, Perpetua, Clarita y Segunda, incluso las dos últimas se incorporan al público para ver a Pragma y a Perpetua. Por ello, los personajes de esta obra realizan una apelación dramática o interna al público dramático actualizado.

Conviene detenerse en la utilización del monólogo en esta obra, tomando en cuenta la apelación dramática al público para dar cuenta de su relevancia. Los personajes utilizan frecuentemente el monólogo, principalmente las tres hermanas quienes enuncian los monólogos más extensos. Según Adler (1999, 125-126) en su ensayo “¡Háblame! La técnica del monólogo”, el monólogo, como recurso del diálogo, “está totalmente determinado por la dialéctica entre la presencia visible y la imaginaria”. El personaje en escena se desnuda frente al espectador, mostrando su mundo, su subjetividad, como la

realidad verdadera, transformando la realidad en hipostática, ya sea esta amiga o enemiga (Adler y Rotgger 1999, 125). Incluso hay que tomar en cuenta lo que apunta Iris Zavala (2011, 119) con respecto al monólogo, pues implica una imagen ilusoria, en tanto subjetiva, del Otro y de la realidad puesto que se presta para constituir “otras tantas tentativas de proyectar valores únicos” y así validar una verdad definitiva donde ocurre “un lenguaje sordo al diálogo, plano, transparente y finalizado para proyectar la naturaleza enigmática de lo que todavía no es y de lo creado”. A pesar de que este planteamiento sobre el monólogo no se encuentra insertado en las artes escénicas en el ensayo de Zavala, sino más bien en la narrativa, se pudiera plantear que las tres hermanas sostienen un monólogo que evidencia un diálogo sordo con el público, ya que ellas están interesadas principalmente en pronunciar su discurso, en contar sus historias y justificar sus perspectivas.

Adler (1999, 126) diserta sobre el monólogo en la obra dramática y puntualiza su desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando la comunicación se torna difícil o imposible en el drama, produciendo una desarticulación del diálogo. No obstante, esta fragmentación o desarticulación del diálogo, que en esta obra de Hernández se evidencia a través de los monólogos de los personajes (así como en la fragmentación de la escenografía en el espacio), no necesariamente reduce la utilización del monólogo solo a un recurso donde los personajes se pierden en su propio mundo, en sus recuerdos e ilusiones, o que se encierran en sí mismos, sin entenderse (Adler y Rotgger 1999, 126). Como expone Adler (1999, 127) respecto al uso contemporáneo del monólogo en Latinoamérica, a pesar de que los personajes de esta obra incursionan en su subjetividad, en sus recuerdos, ilusiones y frustraciones, también buscan comunicarse con el espectador, confesándole su fracaso en sus intentos de establecer relaciones con los demás. Los personajes dramáticos quieren hablar con el espectador y, si es posible, quieren interactuar con él, como lo hace Perpetua que quiere que su “publica” –como ella llama al público- la cuide, la cargue y le dé cariño.

2.1.2. Pasado ficticio y presente innegable en un *pas de deux* al son de la nostalgia de un ayer que nunca fue

El tiempo en esta obra se puede resumir de la siguiente manera: se ha ficcionalizado el plano escénico, o sea, la duración real de la obra frente a un público, como una actividad nocturna, organizada por el gobierno, para celebrar la puertorriqueñidad. Perdóname es la anfitriona que da la bienvenida e indica el orden que seguirá el acto inaugural: primero, las estampas vivientes de una familia jíbara, luego un seminario de motivación y un espectáculo musical para finalizar.

García Barrientos (2001, 82) distingue tres planos del tiempo teatral: “el tiempo pragmático, realmente vivido, de la *escenificación* o ‘tiempo escénico’; el tiempo significado de la *fábula*, mentalmente (re)construido por el espectador, o ‘tiempo diegético’; y el tiempo estrictamente representado del *drama*, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores, o ‘tiempo dramático’”.²⁸ En esta obra dramática el plano diegético corresponde substancialmente al plano escénico, ya que, como se ha mencionado, se trata de un acto inaugural de una feria al que asisten los espectadores. Aunque hay tres casos donde el plano diegético se manifiesta independientemente del plano escénico. El primero es en las estampas vivientes de la familia, que aunque están enmarcadas y previstas por la fábula desde el principio, recrean un tiempo pasado indefinido (que pudiera ser la primera mitad del siglo XX). Pero este pasado se quiebra en algunos momentos al mencionarse referencias contemporáneas, como el centro comercial Plaza Las Américas, la tienda de alquiler de películas que ocupa el lugar de una antigua quebrada o el agua embotellada. Estas referencias a la cotidianidad actual resquebrajan a propósito el pasado indefinido en el que Genaro quiere vivir. El segundo caso corresponde al pasado de las tres hermanas, puesto que Perdóname y Perpetua cuentan algunos detalles de su infancia. El tercer caso donde se manifiesta el tiempo diegético de la fábula es durante la película que se proyecta, *La película extranjera*, la cual pertenece al tiempo dramático. No obstante, tiene su propio tiempo diegético que pertenece a la fábula de la película, creando así otro nivel temporal distinto al de la fábula de la obra, pero insertado dentro de las estampas

²⁸ Cursiva empleada por el autor.

vivientes de este supuesto acto inaugural, pues la familia campesina quiere ver una película.

El plano escénico de la obra tiene una duración de aproximadamente una hora y veintidós minutos. Mientras que el plano dramático, que es la suma del plano diegético y el plano escénico, va desde los años cuarenta (cuando se habrían casado Genaro y Segunda) hasta el presente de la representación. En cambio, cabe mencionar que Genaro se sitúa por momentos en la época de los primeros asentamientos criollos en la isla, durante la época colonial. Quizás pudiera ser este punto el comienzo del tiempo diegético. Por otra parte, los años cincuenta se evidencian en las acotaciones donde la autora marca que los personajes de las estampas vivientes -Genaro, Segunda y Clarita- llevan ropa de los años cincuenta (s. f., 149). Acto seguido, la autora vuelve a recalcar los años cincuenta al decir que estos tres personajes *“hablan a la usanza de los campesinos puertorriqueños sobre todo de la década de los cincuenta”* (s. f., 149). Sin embargo, se provoca un efecto de quiebre medido por parte de la autora en el momento en que esta imagen, que quiere evocar esa época, este rompimiento se logra a través del diálogo cuando los mismos personajes hacen referencia al presente en que se realiza la obra y que comparte con el espectador. Es aquí donde reside la libertad temporal a la que hace referencia García Barrientos (2001, 84) cuando llama artístico al tiempo dramático. Hernández utiliza el tiempo dramático como recurso para hacer su crítica a la idealización del campesino en la literatura, una imagen ficticia que enaltece al jíbaro puertorriqueño y que se ha filtrado en el imaginario social de la isla.

Teresa incorpora esta crítica en el título de la obra en los distintos “grados de representación del tiempo” (García Barrientos 2001, 84). Se crea una nostalgia del pasado, de aquella época cuando se utilizaban las lámparas de aceite -el quinqué- que no es sino una manera de huir del presente porque esa nostalgia no es real o funcional en la sociedad actual. Según la dramaturgia, el tiempo patente se refiere al tiempo escenificado, mientras que el latente describe el tiempo sugerido. El ausente, por su parte, es el tiempo del que se habla pero que no se ve en la representación, sino más bien se menciona como perteneciente a un pasado que se narra pero que está alejado del presente.

El tiempo patente de la familia jíbara consiste la duración del acto inaugural en el que participan haciendo sus estampas vivientes. Las escenas de la vida campesina se van

desdibujando hasta llegar al punto exagerado de tener una pantalla de televisión enorme en la que ven el cortometraje *La película extranjera*, elemento que una familia campesina probablemente no tendría en su casa durante los años cincuenta. En este tiempo patente vemos las relaciones familiares entre los tres personajes: escuchamos sus discursos, sus comentarios sobre la vida campesina, la política, el cortometraje y las ganas de Clarita y Segunda de ver el espectáculo de Perpetua.

El tiempo patente en las escenas temporales de las tres hermanas se puede resumir de la siguiente manera. Perdóname, con la asistencia de su Lamento, pronuncia en el tiempo patente su discurso accidentado de bienvenida, entre ataques de asma, olvidos, crisis por tenerlos y confusiones. Quizás el ejemplo mejor logrado para ilustrar el uso tiempo patente se aprecia en la escena de Pragma y su Lamento, ya que solo utilizan este grado de representación temporal. Pragma da consejos, órdenes para crecer, para “ser grandes”, canta, trepa una cuerda, hace ejercicios y da la afirmación del día. No hace ninguna referencia al tiempo latente o al ausente, solo al presente escenificado. Perpetua, por su parte, tampoco hace referencia al tiempo latente, habla de ella y de sus hermanas entre canciones que presenta y baila.

En cuanto al tiempo latente, la familia lo hace presente en las estampas vivientes cuando hablan del trabajo en la finca, cuando Segunda simula que va a la plaza pero en realidad va al centro comercial Plaza Las Américas, así como cuando Clarita va a buscar agua, a jugar con su amiga Yajitza Lee y luego va a alquilar la película. De hecho, las tareas de Clarita ocurren en un tiempo latente: les da comida a los pollos, suelta la cabra, recoge los huevos y ordeña la vaca. Ahora bien, cuando Perdóname pide disculpas por llegar tarde debido a la reunión de última hora antes mencionada, sitúa dicha reunión en el tiempo latente, puesto que acaba de ocurrir en la fábula antes del acto. Igualmente, cuando la Licenciada anuncia lo que ocurrirá en esta inauguración de la feria, emplea una anticipación verbal del orden crónico. Primero, comenta que el acto inaugural de la noche ha sido planificado por los asesores culturales, quienes han escogido “algo típico, unas estampitas vivientes que representen nuestra vida típica campesina” para recibir, según ella, el alto reconocimiento que “nos ha otorgado la UNESCO y la comisión de países enanos por ser el único país pre-estado” (s. f., 144). Este reconocimiento irrisorio ocurre en el tiempo latente también, puesto que anuncia oficialmente en este acto que lo acaba de recibir. Luego de un lapso de pérdida de memoria debido a un ataque de asma, ella

continúa anticipando el orden de lo que sucederá en el acto, sin desaprovechar la oportunidad de invitar al público a viajar al pasado y al futuro al mismo tiempo:

¡Compatriotas, esta noche no faltará aquí, nuestro escape al pasado, huyendo hacia el futuro! Diversión por doquier, globos, golosinas, “Virginia Ham” con piña, pavo con “cranberry sauce”, churros calentitos y (*el pito asmático va “in crescendo”*) pastelillos a granel. Además seremos testigos del más avanzado seminario de motivación, dinámico e interactivo, y para el cierre final, porque tenemos que cerrar, ¡viviremos la músicaailable de nuestra cantante Perpetua! (s. f., 146-147)

De esta forma, al comenzar la obra se le dice al público lo que va a presenciar en este acto. Lo único que se anticipa, pero que no sucede, es la parte de degustación culinaria, que dentro de los planos temporales pertenecería al tiempo ausente futuro. El objetivo de mencionar la comida realmente cumple con recrear la sensación de fiesta de familia o de acto oficial donde siempre incluyen aperitivos típicos puertorriqueños.

A propósito del tiempo ausente, este ocurre fuera del tiempo presente, sucede antes o después del tiempo representado en la obra (García Barrientos 2001, 85). Al inicio de la obra, en uno de los quioscos que se encuentran afuera del teatro, antes de entrar, se hace referencia al pasado ausente por medio de la reproducción del “*balcón de una casita de campo del siglo XIX*”, como bien la autora señala en la acotación (s. f., 140). En esta misma línea de enfatizar el tiempo ausente, la familia jíbara alude al pasado en distintos momentos. Por ejemplo, Segunda recuerda cuando se casó con Genaro, cuando él empezó a trabajar cortando caña e incluso menciona que hay un escalón de la casa que no ha arreglado desde que se casaron. Igualmente, Genaro se acuerda de cuando trabajaba con bueyes al arar la tierra, práctica que no se utiliza hace varias décadas en el país puesto que se ha sustituido por diversas herramientas y equipos, propios de la agricultura actual.

Cabe destacar también como ejemplo una escena en la que Genaro y Segunda hablan de los orígenes de la sociedad boricua utilizando frases textuales de obras famosas que retratan al jíbaro. De hecho, sintetizan el tiempo patente mediante la mención del título de una obra dramática célebre de los años cuarenta escrita por Manuel Méndez Ballester: *Tiempo muerto*. Veamos el uso que emplean Genaro y Segunda de la intertextualidad, aludiendo al tiempo pasado. Genaro observa el horizonte mientras llama a Segunda para que vea “¡[...] la llamarada del ataldecél en ejtoj tiempoj muelto!” (s. f., 150) haciendo referencia también a *La llamarada* célebre novela de Enrique Laguerre (1975). Un poco más adelante, Segunda subraya que el verdadero tiempo muerto es el

que vivimos en el presente, apropiándose del título que acaba de mencionar su marido, y vinculándolo con el espectador: “¡Mie pa’llá! (*Señala al público*) ¡Yo nunca había vijto unoj tiempoj mueltoj, maj lindo que ejto!” (s. f., 151). En ambas réplicas Teresa decide entrelazar los años treinta y cuarenta con el presente mediante el uso de la intertextualidad, redefiniendo los títulos de las obras y creando así una confusión al acentuar que realmente vivimos en un tiempo muerto, tiempo en el que abundaré más adelante al analizar sus connotaciones.

Otro momento que ejemplifica esta confusión entre el pasado y el presente, entre el recuerdo real y la ficción, ocurre cuando Genaro se sitúa en la época de los criollos, de los primeros que se asentaron en el Puerto Rico colonizado, como si él hubiese estado ahí: “¡Qué regocijo cuando noj folmamos como raza, como auténticos criolloj, llegamoj con racimo en mano, cara e’ llanto...” (s. f., 154). Poco después Genaro hace un recorrido temporal desde la década de los años cuarenta hasta la de los setenta, creando una contradicción con la época citada en el recuerdo ficticio anterior. Este salto temporal, donde Genaro mezcla datos de los años cincuenta y de los setenta, ocurre cuando Genaro enuncia lo que él mismo llama “el soliloquio borincano” (s. f., 158), mientras acomoda a Segunda y a Clarita para intentar recrear, sin mucho éxito, la estampa viviente del célebre Monumento al Jíbaro.²⁹ En este soliloquio, que se discutirá en el apartado dedicado a los personajes, Genaro resalta la figura de un hombre que hizo una gran cantidad de acciones defendiendo y apoyando el desarrollo de la isla borinqueña. No obstante, en ningún momento Genaro menciona quién es la persona que hizo tantas cosas, pero en el imaginario colectivo puertorriqueño inmediatamente surge la imagen de Luis Muñoz Marín, primer gobernador electo de Puerto Rico quien estuvo en este cargo desde 1948 hasta 1964 y quien hizo que prosperara la sociedad puertorriqueña (en cuanto a su economía, agricultura y educación). Aunque el Monumento al Jíbaro se inauguró en el 1976, ocurrió bajo la gobernación de Rafael Hernández Colón quien lideró el mismo partido político que funda Muñoz Marín: el Partido Popular Democrático. De hecho, este partido se instauró cuando se convirtió a Puerto Rico en Estado Libre Asociado con los Estados Unidos y se creó la constitución que existe hasta hoy. Este monumento simboliza

²⁹ Este monumento se encuentra en el municipio de Cayey. Fue construido por Tomás Batista en el 1976 en la autovía expreso que va de San Juan a Ponce donde hicieron un descanso en la carretera y un mirador que lo rodea.

la ideología de este partido que en sus comienzos promovía el desarrollo de la agricultura y de los trabajadores.

A pesar de que estas referencias históricas pertenecen al imaginario colectivo puertorriqueño, no es más que una suposición pensar que Genaro pudiera estar hablando de Muñoz Marín, quizás solo manifiesta el deseo del líder que le gustaría tener. De todas maneras, hay que mencionar que Clarita interrumpe el soliloquio borincano de Genaro al preguntarle: “¿Y qué está haciendo ahora?” (s. f., 158). Con este cuestionamiento ella trae a Genaro, así como al espectador o lector, al tiempo presente y el espectador no puede sino pensar en qué se está haciendo ahora en nuestro país para el bienestar de todos, o si existe una persona como la que describe Genaro liderando la isla borinqueña. Por consiguiente, estos personajes se emborrachan con el recuerdo del imaginario colectivo de la vida campesina al punto de perder la memoria, como recalca Genaro, aunque al mismo tiempo retroceden al pasado para contextualizarlo en el presente.

Perdóname, quien tiene también lapsos de pérdida de memoria, cuenta detalles de su pasado, pertenecientes al tiempo ausente, a través de su cuerpo enfermo, ya que habla de sus ataques de asma desde que era pequeña. Ella efectúa un recuento de las intervenciones quirúrgicas por las que ha pasado hasta casi quedar sin órganos (s. f., 145). En cuanto a su familia y sus dos hermanas solo afirma que se criaron separadas porque el médico que las operó, el doctor Vilano, les dijo a sus padres que si permitía que se juntasen las tres hijas, los destruirían (s. f., 145).

Perpetua, al igual que Perdóname, también fue operada, pero de las cuerdas vocales para poder tener una “vouch global” (s. f., 186). De igual modo, narra brevemente un recuerdo más de su infancia. Se trata de cuando decidió dedicarse a cantar, poco después de la primera operación que tuvo, de la cual no quiere dar detalles. Desde entonces su padre decidió ordenarle a su madre que la vigilara porque la decisión de cantar era peligrosa, y cuando su madre encontró la canción “Cuando eu era de otro tamaño”, incluida en el repertorio, le prohibió usar las minúsculas. Cabe puntualizar aquí que el público o lector se puede preguntar cómo la madre entiende esta canción ya que no tiene texto, solo es bailada. El resultado fue que Perpetua comenzó entonces a esconderse para escribir en letra minúscula (s. f., 187). ¿Pero qué es lo que escribe exactamente? No se sabe.

La estructura temporal del drama describe la oposición entre el plano diegético y el escénico que ilustra la tensión “entre continuidad y discontinuidad del desarrollo del tiempo dramático” (García Barrientos 2001, 85). Para comenzar el análisis de la estructura temporal del drama conviene especificar las seis escenas temporales: Perdóname llega y da la bienvenida junto a su Lamento; las estampas vivientes que tienen una duración de dos días, de los cuales se muestra solo una parte; Pragma da su charla de motivación acompañada de su Lamento; las estampas vivientes continúan; la proyección de *La película extranjera*; Perpetua y su Lamento entran en escena mientras que la familia jíbara comenta si se queda; el espectáculo de Perpetua y su Lamento.

En consecuencia, durante la representación de la obra dramática asistimos principalmente a la sucesión de escenas temporales que coinciden mayormente tanto en el tiempo diegético, el de la fábula, como en el tiempo de la escenificación, o sea, que existe una isocronía. Por lo tanto, el orden temporal de la obra es cronológico. No obstante, existen dos excepciones a esta isocronía temporal. La primera ocurre durante las estampas vivientes cuando se comprime el tiempo mediante el uso de la elipsis y del resumen para incluir las tareas en el campo, el paso de un día a otro, o los paseos que anuncian que van a hacer los tres personajes –pertenecientes al tiempo latente. Sería entonces una elipsis con sentido progresivo para dar un resumen durante las estampas vivientes, condensando así el tiempo. En cuanto a su extensión, esta resulta menor, puesto que se pudiera decir que pasan dos días y una noche. Igualmente, tiene un grado de determinación menor; vemos cómo amanece, pero no hay mucha información de la noche ni del paso del día. En un momento dado, los personajes mencionan una siesta, se anuncia la mañana con un gallo y Genaro hace referencia al amanecer.

Se trata quizás de una elipsis relevante para la fábula, puesto que el propósito es ver la vida cotidiana de esta familia campesina a la que la modernidad asedia. Dichas elipsis se pudieran también considerar un resumen dramático con expresión tanto verbal como no verbal. En otras palabras, los personajes hablan de realizar las tareas en el campo, así como del amanecer y de poner el despertador, que también se escucha, convirtiéndolo así en una expresión no verbal. La extensión del resumen es muy corta, ya que el día avanza simplemente. En cambio, no hay que olvidar que la elipsis y el resumen temporal se ponen en entredicho por Perdóname cuando deja claro desde el principio de este drama que estas estampas vivientes no son sino un escogido que representa la vida

típica campesina en Puerto Rico. Entonces, no existe realmente otro nivel temporal en las escenas de la familia jíbara, ya que sabemos que en realidad no ocurren pues forman parte de la organización del acto inaugural.

La segunda excepción a la isocronía temporal sucede dentro del nivel de la película proyectada, puesto que tiene su propio tiempo dramático, pero esto no implica una suspensión temporal porque los personajes de las estampas vivientes están viendo la película junto al público. Por tanto, en realidad no corresponde hablar de nexos temporales en esta obra dramática, sino de escenas temporales que se suceden, o dicho de otro modo, no se rompe “la continuidad del desarrollo temporal” (García Barrientos 2001, 87).

Puede haber suspensión temporal relativa y dramática si entendemos que existen varios niveles en esta obra. Como esta juega a tener varios niveles –el de las tres hermanas y el de la familia jíbara-, pudiéramos decir que la fábula perteneciente a las escenas de Genaro, Segunda y Clarita se suspende mientras las tres hermanas se encuentran en escena. Empero, esto no sucede así porque hay múltiples referencias a la familia jíbara que observa, escucha y dialoga con las tres hermanas. En realidad, la familia jíbara rompe el marco dos de su historia haciendo referencia al marco cero, el acto de inauguración de la feria. En el caso de que se pudiera considerar que existe una suspensión relativa dramática –que realmente no la hay-, entonces, su función sería sin duda comentadora.

La frecuencia temporal en esta obra corresponde a una coincidencia o igualdad “entre las ocurrencias escénicas y diegéticas”, lo que García Barrientos (2001, 98) llama singulativa. Mientras que la duración temporal de la representación se refiere a la combinación de la duración de cada uno de los planos, el diegético y el escénico, conformando así lo que se puede también llamar la duración dramática. En cuanto a la frecuencia, corresponde señalar una breve desigualdad de repetición cerrada y parcial en este drama. Se trata de una breve secuencia como parte de la partitura física en la que se simula un retroceso que consiste en la repetición de movimientos. Las acotaciones escénicas y operativas dan cuenta de ella: *“Ambos repiten una vez más [el diálogo] y mientras lo hacen, se despegan bruscamente de la pared, como si la pared los hubiese empujado. Con movimientos al nivel del piso y simulando el ‘rewind’ Genaro sale de escena”* (s. f., 152). Esta repetición de movimientos en reversa afecta la frecuencia

temporal en la medida en que simula ir atrás en el tiempo, cual si fuese una película en la que alguien retrocede un poco la imagen. Sin embargo, es una repetición muy breve que no causa mayor impacto al tiempo dramático, en realidad, a través de ella la autora subraya la vida cotidiana repetitiva de estos campesinos.

Lo que resulta relevante explicar con más detenimiento en este apartado es el ritmo, al que pertenece la isocronía, antes mencionada, recurso temporal distintivo de esta obra. García Barrientos (2001, 110) define el ritmo “como la duración relativa de una secuencia de escenas temporales”, dicho en otras palabras, la duración dramática, como ritmo no marcado, le corresponde la isocronía en esta obra, puesto que es un acto inaugural con un orden de presentación anunciado y respetado, con el objetivo de criticar los actos culturales organizados por el gobierno al simular uno en escena. Se pudiera apuntar que ocurre una condensación temporal dentro de la velocidad interna durante las estampas vivientes, cuando se resume el paso del tiempo de un día al próximo. Esta supuesta condensación temporal resulta de “una secuencia infinitamente subdividida, de microescenas y elipsis (o resúmenes)” (García Barrientos 2001, 109), donde a través del diálogo y de la partitura corporal de los intérpretes en escena se va de un día a otro. Sin embargo, digo supuesta condensación, porque como ya establecido, la autora quiere simular otro nivel por momentos durante las estampas vivientes, cuando en realidad ese otro nivel no existe.

Finalmente, queda por analizar la categoría que se relaciona con la recepción desde el estudio de la temporalidad de esta obra dramática: la distancia temporal. García Barrientos (2001, 113) la resume como “la relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada”. *La nostalgia del quinqué... una huida* corresponde a una obra de distancia compleja donde varios tipos de drama se superponen simultáneamente en su interior, convirtiéndolo así en un drama anacrónico. Hernández entremezcla el drama histórico con el drama contemporáneo con toda la intención de contextualizar, desde el presente, los viejos discursos e idealizaciones sobre el campesino puertorriqueño, que en muchas ocasiones se asocia a una identidad nacional autóctona que no corresponde con la realidad actual del puertorriqueño, poniéndola así en entredicho. De esta manera, este drama oscila al mismo tiempo entre la distancia cero, o sea, el drama contemporáneo, y la distancia retrospectiva que corresponde al drama histórico. En principio, Hernández evidencia el drama

contemporáneo a través de la intervención de las tres hermanas, y el drama histórico en las estampas vivientes donde participa la familia jíbara.

Así y todo, la familia jíbara ejemplifica el uso del anacronismo cada vez que Segunda o Clarita se remiten a la realidad contemporánea en los múltiples ejemplos mencionados anteriormente. García Barrientos (2001, 114) define el anacronismo como “una verdadera incoherencia temporal” que sitúa “la localización de un drama, total o parcialmente, en dos o más épocas históricas *a la vez*”.³⁰ Definitivamente, esta distancia compleja simultánea se enfatiza de forma parcial cuando los personajes utilizan el anacronismo como recurso para lograr un efecto previsto en la obra dramática, puesto que se incluyen “palabras, actitudes y objetos” (García Barrientos 2001, 114) de la actualidad en las estampas vivientes. Por ende, la autora utiliza la distancia temporal para provocar extrañamiento del espectador y recordarle por momentos que está frente a una representación en vivo y en directo.

García Barrientos (2001, 116) explica la perspectiva temporal, perteneciente también a la recepción de la obra, como un punto de vista del tiempo dramático. En este drama la perspectiva temporal interna explícita se marca primeramente con el discurso de bienvenida de la Licenciada Perdóname, quien al utilizar el recurso de la anticipación de lo que ocurrirá en la obra, envuelve al espectador al punto de que se identifica con este personaje y se dispone a participar de este acto inaugural. Esta perspectiva interna implícita se encuentra igualmente presente durante las estampas vivientes cada vez que los personajes se sumergen en su realidad campesina, simulando escenas de la vida del jíbaro. En estos dos casos vemos “la presentación del drama o de una parte de él como producto de la percepción subjetiva” (García Barrientos 2001, 116) de la Licenciada, en el que participan Segunda, Clarita y Genaro, quienes, sin desprenderse de sus personajes, hacen patente su conocimiento de estar participando en este acto inaugural, y de haber sido escogidos como familia símbolo ejemplificando las costumbres jíbaras.

Para concluir el análisis del tiempo dramático falta amarrar el significado de su utilización en esta obra, comenzando por la semantización de los significantes temporales. De esta manera, aunque he venido adelantando el significado de los distintos recursos temporales presentes en esta obra, corresponde a continuación sintetizarlos. Merece la pena mencionar que otros aspectos de esta obra cobran mayor semantización

³⁰ Cursiva empleada por el autor.

en el significado de la misma que el tiempo, como lo son los personajes, el espacio y, en particular, los elementos de distancia. Este drama se convierte en un ir y venir del pasado al presente dramático que se liga directamente con el significado de la obra. Se trata entonces de una obra que desde el presente isocrónico plantea una revisión del pasado. Por un lado, las tres hermanas intentan justificarse de las limitaciones que sufren en el presente contando su pasado, mientras que por otro lado, la familia jíbara de las estampas vivientes habla de un pasado que está constantemente asediado por un presente que lo anula, que casi estrangula. Se trata de poner en evidencia la nostalgia de un pasado construido y enaltecido para idealizarlo a lo largo de las estampas vivientes, y que, por tanto, se confronta a al presente, en particular al de las hermanas y sus respectivas Lamentos, quienes excusan con el pasado los complejos, deficiencias y limitaciones que tienen.

De ahí que la tematización del tiempo en esta obra dramática cobre una importancia trascendental para el significado de la misma. Dicha tematización se puede percibir desde el título, como ya establecido: *La nostalgia del quinqué... una huida* al pasado con el objetivo intentar justificar un absurdo presente. Aunque, en realidad, se trata de una huida que no se promueve, sino que se critica. Recordemos que el título en sí mismo resalta el tema principal: un recuerdo embellecido de la vida cotidiana del pasado de Puerto Rico, cuando no había electricidad y se utilizaba el quinqué como una de las maneras de alumbrar. Al igual que las velas, el quinqué forma parte de una visión romántica de la vida en Puerto Rico, puesto que la luz de la vela o del quinqué se ha convertido hoy en una imagen idealizada utilizada para alumbrar, sin entrar en la dureza de la vida campesina de antaño.

Esta idealización de la vida del campo en el pasado cobra todo su esplendor a través del personaje de Genaro. Sus diálogos intentan mantener en el presente de la obra ese pasado del que tiene nostalgia. No obstante, Segunda o Clarita no le permiten que se quede en su propia burbuja de una realidad que perteneció posiblemente al siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX, como bien se puede observar en este fragmento:

Genaro: ¡Ahhh! Na' como este olor a tierra frejca, na' como el rocío mañanero... (*tono poético*) Y los bueyej... ¿Los bueyej vieja?

Segunda: (*Cerca del balaustre danza sus labores domésticas.*) Murieron.

Genaro: ¡Queeeé!

Segunda: (*Se percata que metió la pata, rompió con la atmósfera bucólica. Inmediatamente responde, cambiando el tono mientras hace gesto de peinarse una melena imaginaria larga y lacia.*) En la serranía compai, en la serranía... (s. f., 153)

Esta última réplica es una explicación cariñosa porque se lo dice aceptando el destino de los bueyes para que él entienda. Cuando Genaro expresa su entusiasmo por *el olor a tierra y el rocío mañanero* durante la mañana en el campo, disfruta del comienzo del día con un lenguaje poético que contrasta con su léxico habitual, rompiendo así el decoro. Segunda aniquila el elogio campestre del marido con una sola palabra: *murieron*. Como consecuencia Genaro se encuentra sumido en una enorme tristeza por la pérdida de los bueyes.

Claro, como espectadores nos preguntamos ¿cómo es posible que no sepa que se murieron los bueyes? Este elemento sirve de distanciamiento, pues con esta incoherencia hecha a propósito en el diálogo, le recuerda al público que está viendo una obra de teatro, o sea, una pura ficción. Para Teresa lo importante es el choque que se produce en escena, en esta especie de oda a los bueyes de Genaro y a una realidad circundante que ya no existe, al igual que tampoco existe la noción idealizada del campo frente a la ciudad. Justamente se idealiza la vida campesina como un intento de fijarla para que no se olvide o se escape de la memoria colectiva, porque normalmente en el momento en que se idealiza un objeto o una idea estos dejan de pertenecer al ámbito de lo real, o sea, se subjetiviza tanto, que no existe. Este es uno más de los múltiples ejemplos que ilustran el choque con la realidad y rompe la idealización del campo que Genaro verbaliza.

En suma, la nostalgia de los tiempos en que se utilizaba el quinqué, representada en Genaro, ignora por completo las dificultades de la vida diaria antes de existir la electricidad y el agua como servicios básicos en Puerto Rico. Dudo que las personas de aquella época que vivían sin estos servicios en las casas, cuando no todos tenían la suerte de poseer un quinqué para alumbrar la noche, pensarán en lo romántico y en lo poético de la vida campesina. Es lo que la familia jíbara intenta retratar: la caducidad de la noción de una vida campesina embellecida. Así se derrumba cualquier intento de convertirla en una representación de lo auténticamente puertorriqueño en la sociedad actual.

De igual modo, otro apoyo a la tematización del tiempo se torna evidente a través del uso de los grados de representación, donde hay una presencia mayor del tiempo patente y ausente, cuando se comparan con el latente. El único personaje que no tiene

pasado, al menos expresado por ella misma, es Pragma. Resulta curiosa esta ausencia del pasado en su discurso. Lo poquito que sabemos de ella lo cuenta Perpetua después de la charla de motivación de Pragma. No es casualidad que Pragma no quiera hablar de su pasado, ya que ella no quiere saber nada de Puerto Rico, por eso la llaman Pragma La continental. Su mirada va hacia lo grande, hacia Estados Unidos y quiere obviar lo pequeño en su vida –sobre todo, la pequeña isla de Puerto Rico-, a pesar de que tiene la misma estatura que Perpetua, puesto que la interpreta la misma actriz, Teresa Hernández.

2.1.3. El espacio dramático de la gran feria: una exploración de los intersticios entre lo pequeño, hogar de lo íntimo, y lo *extra-large* en el teatro

Siguiendo la relación del tiempo y el espacio en el cronotopos propuesto por Mijaíl Bajtin y resaltado por García Barrientos, resulta esencial entrar en el análisis y la repercusión del uso del espacio en esta obra. El tiempo ocupa un espacio, de la misma manera que actores y personajes, espectadores y público ficcionalizado también lo ocupan durante la representación. En primer lugar, conviene estudiar la relación entre sala y escena, que debido a la herencia de la sala teatral en Occidente a partir del siglo XIX se suele suponer como un espacio de oposición en la representación donde la escena es el espacio de los actores y la sala, el del público (García Barrientos 2001, 124).

La sala en la que se representó esta obra dramática fue una de estilo italiano, del tipo frontal, o sea, en forma de *T* (García Barrientos 2001, 124). El público se encuentra en la sala de este teatro a la italiana y no se mueve de su lugar, pero en ocasiones la escena ocurre en la sala. Hernández juega durante toda la obra con la tensión que resulta de esta oposición, mezclando continuamente ambos espacios para crear así una escena abierta de forma parcial, ya que “La sala no se enfrenta ahora a la escena sino que la abraza o la envuelve, y esta le ofrece o le muestra, no una, sino varias caras, se abre, no por uno, sino por varios ‘frentes’” (García Barrientos 2001, 125). Así es como la dramaturga y directora rompe con la cuarta pared desde el principio, incorporando el espacio del público como parte del espacio de comunicación.

Esto implica que la relación entre sala y escena es de integración, al mismo tiempo que variable durante la obra. La autora, directora y actriz transforma la sala de estilo italiano, relacionada principalmente a una forma de escena cerrada en la que se enfrentan en un espacio definido la sala y el escenario, en una sala en la que se difuminan sendos espacios. Teresa rompe repetidamente con esta estructura dentro del teatro, ya que los actores se desplazan constantemente del escenario al espacio del público, utilizando los pasillos, el segundo nivel en el lateral izquierdo del escenario (que no corresponde al uso previsto del escenario) y el patio de butacas tanto de la segunda planta como de la platea. De esta manera, ella evidencia en la dirección su intento de “borrar las fronteras entre sala y escena”, tal y como señala García Barrientos (2001, 124) respecto al uso del espacio en una obra dramática. Puesto que se trata en este caso de una obra que juega a ser un acto oficial que inaugura “La gran feria” inventada para esta fábula bajo el nombre de “¡Juega a ser puertorriqueño!”, el espacio diegético se entrelaza, y muchas veces coincide, con el espacio escénico, donde se dramatiza al público explícitamente, como bien apunta García Barrientos (2001, 128) que puede suceder.

De hecho, Teresa también utiliza el espacio fuera del teatro, puesto que el primer espacio patente que se presenta corresponde con el exterior donde comienza la celebración de esta feria. En este espacio normalmente reservado para aparcar los vehículos, en lugar de coches hay tres quioscos contruidos para que los espectadores jueguen a ser puertorriqueños antes de entrar en la obra, como si estuviesen en una verbena o en unas fiestas patronales. Uno de los quioscos, “Tómese una foto jíbara” (s. f., 140), es para que las personas puedan ponerse detrás de dibujos de jíbaros, y así cada uno puede tomarse una foto con el vestido típico de un campesino pues la cara coincide con un hueco para crear este efecto. Otro quiosco tiene escrito “Jíbaro por un día”, invitando al público a sentirse jíbaro en “*un pobre balcón de una casita de campo del Siglo XIX*” (s. f., 140). El tercer quiosco tiene escrito “Prueba tu ritmo campesino” y consiste en una oferta de “*varios de los instrumentos de nuestra música jíbara, todos semirotos*” (s. f., 140). En fin, el objetivo de estos quioscos lo especifica la misma autora en las acotaciones, justo antes de describir los tres quioscos: “*una instalación de quioscos que ironizan la cultura oficial-acartonada*” (s. f., 140). En efecto, antes de que el público entre en la sala, ya tiene la oportunidad de jugar en los quioscos de esta ficción. Cabe recalcar

que el público, desde que llega al estacionamiento escucha una grabación de música jíbara que, según Hernández, *“No es la mejor representación de nuestra música campesina”* (s. f., 140).

De repente, se interrumpe el juego en los quioscos con la llegada de un vehículo que parece ser oficial porque lleva dos banderitas, una a cada lado de las puertas delanteras: la bandera de Puerto Rico y la de Estados Unidos. Tan pronto se estaciona este coche oficial, se bajan dos de las actrices del reparto ya en sus personajes. Son la Licenciada Perdóname y su asistente Lamento quienes descienden con dificultad del vehículo. Poco a poco se dirigen a la puerta del teatro para entrar a la sala donde va a comenzar la actividad. El público les sigue, entrando así también a la fábula de la obra. Ellas se acomodan en las butacas de la primera fila, como bien está señalado en las acotaciones. No es hasta que el público se acomoda que la Licenciada Perdóname se pone de pie y pasa al escenario para pronunciar su discurso oficial de bienvenida como cualquier político lo haría; con lo cual desde el principio los actores comienzan su interpretación desde el espacio y la posición del público, estableciendo así la dinámica de integración de este drama de escena abierta. Acto seguido, el escenario, así como la sala, se convierten en la casa y los alrededores de la finca perteneciente a la familia jíbara. Pragma y Perpetua, junto a sus respectivas Lamentos, utilizan también toda la sala, incluyendo el escenario, para amenizar la actividad oficial, al igual que Perdóname y la familia jíbara, con la única diferencia de que en las estampas vivientes se recrea otro espacio dramático, sin ignorar que se trata de una pequeña representación dentro de este evento inaugural.

El espacio escénico, o sea, “el espacio real de la escenificación” que se utiliza para representar el espacio diegético, está especificado en las acotaciones al principio de la obra. Como la obra comienza afuera de la sala con los quioscos ubicados *“en el estacionamiento del convento, frente a la entrada de impedidos del teatrino”*, el estacionamiento se convierte en un espacio dramático; es aquí donde se presentan por primera vez estos personajes (s. f., 140). De este modo, Teresa utiliza para la fábula de esta obra el espacio real que ofrece el teatrino y sus alrededores, pues pertenece al Instituto de Cultura Puertorriqueña, un organismo establecido por el gobierno de Puerto Rico para tratar todo asunto relacionado con la cultura local. Una vez todos se acomodan en sus butacas, los espacios escénicos múltiples y sucesivos alternados durante la obra

son los siguientes: las butacas de patio y platea; los pasillos entre butacas; la parte baja que separa el escenario de la primera fila de las butacas de patio; el escenario; una rampa de madera que conecta el escenario con la platea de la planta alta mediante un somier rojo de metal; y la cornisa en la parte superior izquierda del escenario a la que Pragma sube desde el mismo escenario utilizando una soga, ya que no hay otro acceso visible para el público.

Lo notable del espacio escénico yace realmente en la manera de conjugarlo con el espacio diegético, para así perfilar coherentemente en lo que García Barrientos (2001, 128) define como espacio dramático. De modo que en el plano dramático se conjuga la acción principal de la inauguración de la gran feria en todo el recinto del teatrillo, incluyendo el estacionamiento, la sala del teatrillo y el escenario. El espacio en el que se mueven Perdóname y su Lamento incluye coche en el que llegan, el aparcamiento, la entrada al teatro, la primera fila de butacas, y el escenario donde la Licenciada da su discurso. El espacio que utiliza Pragma, en cambio, comienza entra a en la segunda planta del teatro, al principio no se le ve sino que se escucha su voz. Luego baja de la segunda planta por una escalera de soga que ella misma tira desde el balcón, como se puede apreciar en una foto más adelante. Enseguida toma uno de los pasillos de acceso a las butacas para llegar a la parte izquierda del escenario y salir de escena una vez sube a una cornisa que está a unos tres metros de altura y así desaparecer. Perpetua se incorpora a la obra en el escenario, se desplaza por los pasillos y baila su última canción de butaca en butaca, puesto que los espectadores la cargan y se la van pasando de uno a otro hasta que Perpetua sale de escena por donde entró su hermana Perdóname, que es la salida para personas con discapacidad física.

En cuanto al espacio de las estampas vivientes, este comienza en el escenario donde se recrea la vivienda de los campesinos. La rampa que une las dos plantas de butacas representa una loma en la finca de la familia jíbara, donde hacen los trabajos propios de una granja, tales como el trabajo de la tierra, la alimentación de animales y la recolección de siembras. Estos espacios dramáticos se construyen a partir del uso metonímico del espacio, con detalles mínimos de decorado que ayudan a crear la ilusión de una casa, sirviéndose de la convención teatral que requiere en escena una obra dramática.

Todo esto me lleva a apuntar que la estructura espacial del drama conlleva el uso de espacios múltiples principalmente sucesivos, aunque en algunos momentos de transición entre una escena y otra son simultáneos. Estos momentos de simultaneidad se reducen puntualmente a tres que funcionan como elemento de comicidad, provocando así la risa entre los espectadores, coincidiendo con la entrada o salida de las tres hermanas. El primero sucede cuando Perdóname se atonta luego de terminar su discurso de bienvenida e interrumpe el comienzo de las estampas vivientes, acentuando así el carácter paródico de este personaje político:

¡Perdónenme! ¡Ay Cristo! Me dijeron que saliera por este lado pero aquí no hay salida hacia los... (*dirigiéndose a los jíbaros*) Perdonen muchachos ¡Lamento! ¡Qué vergüenza!... (*Mientras se disculpa con todos, público, jíbaros, etc., cruza el escenario en búsqueda de Lamento quien se encuentra en el lado opuesto. La licenciada no para de disculparse.*) ¡Perdonen! ¡Lamento! Tú sabes que yo soy claustrofóbica. Yo padezco de... ¡Ay Cristo! Yo no me puedo quedar en un lugar sin... ¡Perdonen! ¡Qué vergüenza! ¡Lamento, por favor! ¡Perdónenme! ¡Jehová crucifícame! (s. f., 147)

El segundo momento de simultaneidad de espacios múltiples acontece cuando entra en escena Pragma, quien interrumpe a Segunda en su intento de animar a Genaro. Pragma interviene de la siguiente manera, como si quisiera sumarse a animar a Genaro: “¡Genaaaro, piensa en grande! El que piensa en grande, actúa en grande, come en grande, produce en grande, caga en grande...!” (s. f., 161-162). De esta manera, la familia jíbara se encuentra en el escenario mientras que Pragma está en la platea, e interviene con estas palabras. Claro, Segunda, entusiasmada, se da cuenta enseguida de que “la charla de motivación que mencionó la licenciada” va a comenzar (s. f., 162).

El último momento de simultaneidad espacial no intenta realmente provocar la risa en el espectador por su comicidad, sino más bien termina haciéndolo por el nerviosismo que este instante produce en el espectador al final de la obra. Esto sucede en la última canción de Perpetua, “Carshgame el peso”, en la que Lamento sube a la segunda planta de butacas sin llamar la atención y “*se arroja al público*” para que la cargue en el momento en que Perpetua hace lo propio abajo en la platea (s. f., 191). Así pues, se emplean ambos niveles de butacas simultáneamente.

Considerando que se trata de una obra que pudiera describirse como danza-teatro resulta importante, como parte del espacio dramático, dar cuenta detenidamente de los signos del espacio, esto es, el espacio escenográfico, el corporal, el sonoro y, finalmente, el verbal, que a su vez se evidencian en las relaciones entre los grados patentes, latentes

y ausentes de representación. Según la dramatología, el espacio escénico incluye el decorado, la iluminación y los accesorios. A continuación me detendré en cada uno de estos espacios. El decorado comienza con los quioscos en el estacionamiento antes descritos. Una vez dentro del teatro, según marcado en las acotaciones, el *“escenario está prácticamente libre”*, el decorado metonímico consiste en *“Un balaustre grueso de una cama antigua que cuelga en el fondo izquierdo. Del techo, sobre las butacas de los espectadores, hay una instalación de antenas de televisión”* (s. f., 141). De esta manera, se evoca mediante el decorado el choque entre el presente contemporáneo a actores y espectadores y el pasado. Así pues, las antenas de televisión corresponden a la vida cotidiana actual y contrastan con el pasado representado por los muebles antiguos de madera. Aparte del balaustre, en el escenario también cuelgan del techo varias cabeceras en madera de camas antiguas, a distintas alturas, incluso algunas se apoyan en la pared de fondo. Le acompañan persianas de madera posicionadas vertical u horizontalmente, como se puede apreciar en la siguiente fotografía.



Además de dar cuenta del escenario y su decorado, esta foto también ilustra cómo la familia jíbara se sirve de tres cajones rojos como objetos. Se trata de unos cajones utilizados para transportar leche en la vida cotidiana puertorriqueña, pero en esta obra los personajes otorgan a estos cajones distintos significados y funciones durante las

estampas vivientes. Veamos algunos ejemplos de la utilización de estos objetos escénicos por parte de la familia jíbara. Cada uno de los miembros de la familia jíbara comienza con uno de estos cajones en sus cabezas y cada uno hace distintas frases de movimientos dando a su cajón distintos significados. Así pues, Genaro se lava las manos como si su cajón fuera un cubo de agua, mientras que Segunda lo usa como un banco, para luego Genaro reutilizarlo al poco tiempo como si fuese un caballo, haciendo la acción de montarlo con su cuerpo. Más adelante, Segunda y Genaro utilizan los cajones como escaleras en la casa y como cesta de frutas y verduras. Así y todo, Genaro, en un momento dado, entra con tres cajones que sustituyen a los rojos, pero ahora *“Son de color azul, rojo y verde; hacen referencia a los tres partidos políticos”* y los mueve como si fuesen *“fichas de dóminos”* (s. f., 156). Aquí podemos percibir la crítica a los tres partidos políticos principales que se asemejan más bien a unas fichas de juego, sin un discurso político en pos del bienestar común. El uso de estos cajones en este momento es para indicar que han sido escogidos como familia símbolo del partido, pero la misma Segunda, quien le da la noticia a Genaro, no sabe decirle cuál partido les ha escogido, poniéndolos todos al mismo nivel.

Otro objeto que los personajes campesinos utilizan de forma análoga a los cajones rojos en varios cuadros es *“un pedazo de una baranda de madera de un balcón de una casa colonial”* (s. f., 153). Cuando Genaro la incorpora en la escena, la manipula *“como si fuera una rueda gigantesca”* para luego colocarla y reutilizarla como la baranda de un balcón en el que él y Segunda toman un café mañanero, formando una especie de estampa de campesinos que desayunan contemplando el paisaje (s. f., 153). Más adelante, Segunda *“se ha puesto la baranda del balcón encima de la espalda”* mientras sale de escena para ir a Plaza y vuelve a entrar desde el público de la planta baja con la baranda a cuestas, como si fuera un cargamento que trae a la finca (s. f., 156). Acto seguido, ella *“Recuesta la baranda del balcón en la pared lateral y se sube como si fuera una escalerita”* creando así la ilusión de estar lejos espacialmente de Genaro en la finca, a pesar de estar al lado de él en escena (s. f., 156). Segunda acentúa esta ilusión de lejanía a través de la voz y del espacio verbal, ya que una vez se sube a la baranda utilizada como escalera grita: *“¡Genaro, Genaro! ¡Baja pa’cá, muchacho, deja que tú sepas...”* (s. f., 156). Por último, aprovecho la referencia fotográfica anterior para recordar que también se

observa en ella la sogá que utiliza Pragma para subir a la cornisa que se encuentra en la parte izquierda del escenario.

Para concluir con la escenografía hay que mencionar la incorporación en el escenario del *home theater*, o como le llama Segunda varias veces: “jome ziatel”. Este equipo electrónico de gran resolución, utilizado en la actualidad para ver películas y televisión en casa, se muestra en esta obra como un costoso sistema de sonido que consta de una pantalla verdaderamente gigante, ocupando casi toda la pared de fondo del escenario. En Puerto Rico se suele vender con frecuencia este tipo equipo electrónico que trata de recrear una especie de cine en casa. En este *jome ziatel* hiperbolizado la familia ve la película que alquiló Clarita, sentados en la rampa (s. f., 165).

Aludía antes al espacio escenográfico respecto al decorado físico y los elementos que se utilizan en la obra, y ahora comentaré un poco sobre el decorado verbal dentro de la convención teatral, que se hace visible por medio de la palabra (García Barrientos 2001, 133). Esta forma de dibujar y hacer presente el espacio en la obra dramática es un recurso comúnmente utilizado en el teatro, como bien afirma García Barrientos, y que la familia jíbara emplea constantemente para convertir el espacio del teatro en su casa y en su finca. Un ejemplo que lo ilustra es cuando simulan que es de mañana y hacen el gesto de tomar un café reforzado por la descripción verbal de la acción al decir “acabaíto e’ colar”, mientras Genaro admira el paisaje desde el balcón y exclama: “¡Qué jermoso el monte bañaíto de rocío, qué inmenso este verde luz, qué inmenso sel el dueño de la finca y la mujel!” (s. f., 153).

Otro ejemplo que ilustra el espacio verbal es cuando la familia jíbara ve *La película extranjera* en escena. El espacio donde está el *jome ziatel* lo designa Segunda por medio de la palabra: “Sigue por ahí, Genaro, despacito, eso es, pa’l ‘famili’ (*suben la rampa*): vamos negro, digo indio, eso es... ¡Cuidado con la alfombra...!” (s. f., 165). Y claro está, ni se distingue el *famili* –palabra anglófona para designar la sala de estar en una casa– visualmente ni hay alfombra en la rampa, solo se marca mediante la palabra dicha en escena. Segunda continúa utilizando el recurso del espacio verbal cuando recita una lista de quejas a Genaro (quien termina saliendo de escena para no escucharla) llena de problemas que pertenecen al habitante de la ciudad, todo a raíz de que no funciona el mecanismo para enrollar la pantalla gigante del televisor. Según lo que dice Segunda, esto se debe a que Genaro no ha arreglado una gotera en la casa. También expresa que le

preocupa qué pensarán los vecinos cuando Genaro suba al techo a arreglar la pantalla gigante, puesto que quizás crean que va a quitar el toldo de FEMA.³¹ Mientras Segunda va empujando a Genaro, confundido a tal grado que está casi paralizado, para que suba al techo a arreglar la pantalla que se ha atorado y no se puede volver a subir, comienza a lamentarse con él, enfadada, expresándole un sinfín de quejas por su falta de atención al mantenimiento de la casa:

¡Ay dios mío, Genaro! Te pido que arregles el escalón, no sirve el escalón, no sirve la consola, el techo tiene goteras, no sirven los baños, no sirve la contrallá' pantalla. Ahora la gente se va a creer que estás quitando el toldo de FEMA. ¡Qué vergüenza, Genaro! ¿Qué van a decir los vecinos? ¡Qué vergüenza, Genaro, qué vergüenza!³² (1999)

Por consiguiente, Segunda recrea el estereotipo de las esposas que quieren que sus maridos se encarguen del mantenimiento de la casa. Mientras Segunda enuncia esta lista de quejas, del bastidor izquierdo saca una escalera larguísima, la típica para subir al techo de las casas, y la sostiene para que Genaro suba a solucionar el problema, pero en ningún momento se ve en escena cuando sube. Segunda logra crear, a través de su texto, el techo de la casa, un espacio latente. Por medio de la palabra le deja saber al público que el techo de la casa tiene un toldo azul de FEMA, como muchas casas de bajo coste en Puerto Rico. Igualmente, apoya el decorado verbal con el decorado corporal, sosteniendo la escalera, mientras mira hacia arriba hablándole a Genaro como si estuviera subido en ella.

En lo que respecta al espacio sonoro conviene subrayar y analizar su importancia debido al uso de la coreografía, y por ende, del espacio corporal que resulta esencial en esta obra. La música, al igual que los otros elementos que componen la obra, se utiliza para enfatizar el tema de la nostalgia del pasado. Desde el principio de la obra en el estacionamiento se hace patente la música puesto que se escucha la repetición de una misma canción de música jíbara aunque no es muy representativa de este género

³¹ FEMA son las siglas en inglés de la Agencia Federal de Manejo de Emergencias del gobierno estadounidense y por tanto del puertorriqueño. Esta agencia se hace cargo de las ayudas y el plan que entran en vigor durante una emergencia, normalmente causada por eventos naturales como inundaciones debido a lluvias torrenciales, huracanes, fuegos en la naturaleza, entre otros. Cuando el huracán de categoría 3, Georges, atravesó la isla de Puerto Rico en 1998 muchas viviendas se derrumbaron y otras miles recibieron daños estructurales. A estas últimas FEMA les proporcionó toldos azules para que las protegieran del sol y de la lluvia en lo que tramitaban ayudas económicas para arreglarlas. Sin embargo, tiempo después se descubrió que hubo fraude con los fondos federales y muchas familias no recibieron la ayuda necesaria. Por lo tanto, durante unos años era impresionante la vista aérea de Puerto Rico, llena de toldos azules plásticos.

³² Cito este diálogo de la reproducción en video de esta obra dramática, pues no está incluido en el texto dramático, pero sí ocurre en la representación.

musical, como ante mencionado. Teresa aprovecha para incorporar a la obra la falta de mantenimiento del teatrillo, pues no está en su mejor condición, convirtiendo entonces la dejadez del gobierno respecto a sus edificios en uno de los temas de la obra. Siguiendo esta temática, Hernández escoge reforzarla mediante el uso de quioscos usados y viejos, dando así la impresión de que se utilizan cada vez que el gobierno realiza una actividad cultural. Asimismo, la escasa escenografía también refleja esta especie de decadencia, pues consta principalmente de pedazos de muebles viejos que parecen recogidos de la calle. No obstante, estos objetos usados tienen una historia debido a su larga vida, al estilo de los objetos del teatro pobre. De ahí se puede inferir la concepción un tanto vejada del campesino a lo largo de la obra.

Prosiguiendo con el análisis del espacio sonoro, una vez están todos sentados en sus butacas, el acto oficial de inauguración comienza con la reproducción del himno nacional. Las acotaciones indican lo siguiente: *“se escuchan los acordes de la ‘danza’ ‘La Borinqueña’, himno nacional del país. La grabación se corta una vez la intérprete, Julita Ross, comienza a cantar”* (s. f., 141). De la letra del himno solo se escucha “Laaa t” antes del corte. Esto sorprende al público quien completa tímidamente el resto de la frase mientras ríe “tierra de (Borinquen)”, como se puede apreciar en la grabación de video. Esta interrupción del himno nacional que uno está acostumbrado a escuchar en actos oficiales del gobierno pone en entredicho el orgullo nacional, ya que no se le da tanta importancia. Acto seguido, hay un oscuro y se escucha una voz que presenta oficialmente a este personaje *“con ustedes la honorable representante de tu distrito Licenciada Perdóname”* (s. f., 141). Mientras tanto este anuncio provoca que la Licenciada se levante de su butaca y vaya lentamente caminando hacia el escenario. Después del anuncio del presentador se reproducen unos aplausos pregrabados y tan pronto el público los escucha, aplaude.

De igual manera, la música está presente cuando comienzan las estampas vivientes: *“se escucha un pedazo de la canción ‘Jíbaro soy’”* (s. f., 147). Este recurso sonoro sirve de transición para comenzar este cuadro reafirmando musicalmente la naturaleza campesina de estos personajes. Otro ejemplo del espacio sonoro sucede cuando Segunda y Genaro realizan una coreografía detallada donde parece que se encuentran en un tren o en un autobús al ritmo de una danza puertorriqueña (s. f., 152). Resulta también interesante el efecto sonoro que se produce a partir del ruido producido

por el movimiento de los actores y por los objetos que manipulan durante la obra dramática. Por ejemplo, hay una escena en la que Clarita sale del escenario sentada, deslizándose con un movimiento repetitivo y calculado, haciendo ruido. Justo cuando termina de salir se escucha, al mismo tiempo, otro ruido de deslizamiento que parece contestar al de Clarita, se trata de Genaro quien juega con los tres cajones de leche de colores distintos. Acto seguido, Genaro y Segunda manejan lúdicamente los tres cajones, jugando también con el ruido que producen.

Quizás el cuadro donde la música adquiere más protagonismo es el de Perpetua, al ser una cantante que baila pero no canta. Ella presenta cada canción y su temática para luego bailarlas, pues mediante la coreografía ella ilustra el tema de sus números musicales. Así, Perpetua combina el espacio verbal con el espacio corporal para darle significado y coherencia a sus canciones. Cabe enfatizar que Perpetua utiliza la música grabada de un piano, tipo cabaret, en dos de sus canciones. A continuación veamos el repertorio musical que ofrece Perpetua y sus posibles connotaciones. El primer número de esta cantante que baila comienza con su Lamento correspondiente quien, como no, hace honor a su nombre cantando “*bajito un pedazo de la canción ‘Lamento borincano’*”³³ (s. f., 180). Sin recurrir a la música grabada, su acompañante Lamento entra al escenario con su acordeón de juguete y comienza a cantar “Borinquen, la tierra del edén, la que al cantar, el gran Gautier llamó la tierra, la perla de los mares”, luego intercala el baile con su acordeón, musicalizando frases de esta canción (s. f., 180). En eso se incorpora Perpetua para ambas realizar una coreografía en silencio.

Después de esta coreografía tanto Perpetua como su Lamento salen de escena, dejando a la familia jíbara hablar brevemente sobre *La película extranjera*. Tan pronto Genaro y Segunda se van de escena, entra Perpetua de la siguiente manera: “*Sale [a escena] Perpetua por lado derecho, cargando un amplificador y un micrófono de pie*” (s. f., 182). Es entonces cuando Perpetua utiliza el micrófono y el amplificador para dialogar con el público por primera vez. Luego presenta su primera canción oficial, “Huyamos al local”, “dedicada a todas aquellas vouches locales que han sido guardadas en una caya” (s. f., 185). Tal vez se refiera a grupos musicales solo conocidos en Puerto Rico, muchos de ellos dentro de la corriente de música independiente, o quizás a las voces de pensamiento

³³ “Lamento Borincano” es una canción escrita por el compositor puertorriqueño Rafael Hernández en Nueva York, 1929.

crítico local que se ignoran, como si se guardaran en una caja. Lo significativo de esta canción en la obra es la concepción de lo nacional, de lo local que se contrapone a la idea puertorriqueña de la cultura estadounidense y a las voces internacionales de moda a las que se tiene fácil acceso hoy en día.

Perpetua presenta la segunda canción, titulada “Cuando eu era de otro tamaño”, diciendo que la escribió poco después de su primera operación, cuando era pequeña, “con P mayúscula”, momento en que decidió dedicarse a cantar (s. f., 187). Resulta curioso que ella misma interrumpe su monólogo justo cuando va a hablar de esta operación, pero cambia de opinión y la descarta como una anécdota de poca importancia (s. f., 186). Por el contrario, al manifestar que la compuso tras esta primera operación, carga de significancia esa cirugía de la que no quiere hablar y que aparentemente tiene que ver con su tamaño, al que su hermana Perdóname hace referencia en su monólogo casi llamándola enana -aunque solo enuncia “en...” y se interrumpe (s. f., 145).

En tercer lugar, Perpetua hace su performance de la canción “¡Doctore!... No te creo”. En la acotación indica que este número musical no lleva música grabada: “*A diferencia del anterior, este baile es un dueto en silencio acompañado ocasionalmente con el sonido del acordeón*” (s. f., 189). De este modo, la autora vuelve a jugar con el silencio, con el ruido que provocan los movimientos del baile y nuevamente con el uso esporádico del acordeón de juguete de Lamento. En la presentación de esta canción Perpetua explica un poco el título de la misma diciendo que “todo el mundo eshtá creyendo lo que estoy dishiendo” y afirma enseguida que “no estamos aquí para creer” sino “¡Para vivera la música!” (s. f., 189). Así, ella invalida la posibilidad de creer en lo que se dice, en el discurso de cada personaje, haciendo que el propio público se cuestione la veracidad de lo que se expone en esta obra; es toda una invitación a escudriñar las creencias propias y ajenas con un pensamiento crítico.

En cambio, la misma Perpetua no propone necesariamente el desarrollo de un pensamiento crítico, sino más bien un disfrute de la música, una especie de entretenimiento. Al mismo tiempo, ella se contradice porque al presentar esta canción habla de la relación de su familia con el doctor Vilano y cuestiona la actitud de sus hermanas y de sus padres que creyeron lo que el doctor les había dicho sin cuestionarlo. Por consiguiente, fue la propia Perpetua quien sufrió las consecuencias, puesto que la

operaron sin ninguna objeción de su familia. Esto se hace evidente en la siguiente afirmación de Perpetua:

La mía familia no deshía nada frente al doctor Vilano. Papa, mama, Perdóname y Pragma callaban, no counshtestaban. Fuimos intervenishdas sin consulta, sin explicaciones. [...] Domésticamente aprendimos a olvidar pero el olvido se vuelve carga o lamento... (s. f., 189)

Más allá de la contradicción en el monólogo de Perpetua, si sacamos esta cita de su contexto familiar, ella muy bien pudiera estar hablando de la situación política de Puerto Rico dentro de Estados Unidos. En otras palabras, somos una isla que fue intervenida por la nación estadounidense en el 1898 sin cuestionamientos, sin consultas, sin explicaciones. Los puertorriqueños aprendimos a olvidar un poco esto, transformándolo así en carga y en lamentos de una situación que ocupa una gran parte de nuestro discurso local.

La última canción de Perpetua, “Carshgame el peso”, es para ella la manera idónea de finalizar su espectáculo y para Henández de terminar su obra dramática. Perpetua propone al público que la “acompañe a eshta última cancione” porque no hay “¡Nada meyore que cantar acompañada, absolutamente nada meyore!” (s. f., 190). Pero, claro, ya a estas alturas de la obra el público sabe que Perpetua es una cantante que baila y no canta. Con lo cual la propuesta de Perpetua implica una participación física del público que consiste en que el público la cargue a ella y a su Lamento. De este modo, como bien indica Teresa (s. f., 191) en las acotaciones, este personaje se *“ofrece al público para que la carguen”*, para que así el espectador pueda experimentar el peso de su cuerpo al sostenerlo y trasladarlo de uno a otro. Cabe mencionar que esta canción tampoco conlleva un acompañamiento musical, sino que se escucha a Perpetua comentar lo lindo que es cantar acompañado del público. Volveré a retomar el análisis de este cuadro en el apartado de visión, en particular respecto a la distancia comunicativa, desde la perspectiva de la participación del público.

Como indicado, dos de estas canciones son grabadas, reproducidas a través de los altavoces del teatro. El efecto sonoro grabado también se utiliza en varias ocasiones: para reproducir aplausos cuando la Licenciada Perdóname se pone de pie para ir a dar su discurso de bienvenida y para representar el sonido del gallo que se escucha en la obra. Este sonido ya lo apunté en el tiempo dramático donde se resume el paso de un día a otro. Genaro le dice a Segunda: “¡Ponte el gallo pa’ despeltalme!” (s. f., 152). Esta

petición hace al espectador o al lector preguntarse de inmediato cómo se puede “poner” el gallo si se trata de un animal y no de un despertador mecánico. Pero enseguida se contesta esta pregunta con la siguiente acción especificada para Segunda en las acotaciones:

Con apuro se lleva el cajón al que carga como una cesta y aprieta un artefacto pequeño que está en la pared. Es un gallito de plástico, de batería, que cuando se le oprime suena como un gallo. (s. f., 153)

En efecto, esta acción insta al público o al lector a reírse porque resulta un elemento anacrónico, pero ya sabemos que Hernández juega con esta anacronía durante la obra y, sobre todo, con detalles que sitúan la obra en el presente y no en los años cincuenta, como demuestra la vestimenta de los jíbaros en las estampas. Además, este efecto de comicidad se refuerza con Genaro que entra enseguida a escena con rostro mañanero tan pronto suena el gallo de fábrica. Cabe enfatizar aquí que este es el único momento en el que Genaro participa, de su propia iniciativa, en romper la época pasada que tanto anhela, y que quiere hacer presente, puesto que es él quien le pide a Segunda que ponga el despertador.

El último aspecto que queda por mencionar con respecto a los signos del espacio es el espacio corporal. Como el texto hablado de la obra está intrínsecamente trabajado con un texto corporal, como ya establecido, ambos textos se combinan para darle coherencia y sentido a la obra a tal punto que la obra dejaría de funcionar si alguno de los dos textos falta. Esto se observa claramente en los siguientes ejemplos: el choque que surge entre lo que dicen y los movimientos que hacen; las dificultades físicas de la Licenciada; el cuerpo deportista de Pragma; los bailes de Perpetua o el juego con los objetos; en fin, todos enriquecen el contenido de la obra. Las tensiones y contorsiones corporales, los impulsos de movimientos que no llegan a completarse aumentan la fuerza de esta obra, inyectándola de imágenes poderosas, algunas sublimes, otras graciosas. Definitivamente, esta obra está cargada de múltiples textos corporales a partir de una partitura física. Discutiré a continuación un escogido que representa las partituras corporales más potentes.



La Licenciada Perdóname tiene un cuerpo obeso, la actriz, quien es la propia Teresa Hernández, utiliza un cuerpo de goma espuma debajo del vestuario. Cabe aclarar que este cuerpo de goma espuma no se exhibe en esta obra, como bien se puede ver en la foto, pero se hace evidente en la representación de *Lo complejo del ser o el ser complejo* que la autora crea posteriormente a partir de esta obra y donde incluye a Perdóname. La Licenciada hace honor a su nombre a través de su expresión corporal: tiene un cuerpo torpe del que se disculpa todo el tiempo debido a los ataques de asma y de nervios que sufre en escena. Como se indica en las acotaciones, se mueve con “*un paso lento y dificultoso*”, “*se marea*” y “*se queda sin aire, titubea y se desploma*”, al punto de necesitar la ayuda de Lamento al final de su discurso (s. f., 145-147).



Pragma, por su parte, baja enérgicamente de la segunda planta, brinca y salta alrededor de los espectadores hasta llegar al escenario, como se puede apreciar en la foto de arriba. Hace flexiones y ejercicios aeróbicos, subiendo y bajando piernas y brazos rítmicamente mientras dice su discurso de autoayuda para ser grande: “Avergüénzate de ser pequeño”. Su asistente Lamento imita algunos movimientos realizados por Pragma, a veces produciendo un efecto de espejo. Por ejemplo, cuando entra Lamento desde el público también camina con la mano izquierda apoyada a la pared del pasillo, sin mover la postura del cuerpo, mientras Pragma está en el escenario hablando con el público en la misma postura que Lamento. Pragma es dinámica corporalmente y transmite mucha fuerza. Ella está continuamente moviéndose: se cuelga de sus brazos, estira el cuerpo, los brazos, las piernas lo más posible como si así pudiera crecer y ser grande para que su tamaño físico corresponda con su discurso. No obstante, hay un detalle de su discurso que se distancia del texto corporal: por más esfuerzo que haga por parecer más grande, o por más que diga que el tamaño es un estado mental que se puede controlar, no es factible hacer crecer su cuerpo.

En el espacio subliminal del “casi”, el cual Teresa menciona que disfruta tanto, nace Perpetua. Las canciones de Perpetua *“están compuestas de un lenguaje corporal de movimientos fluidos, deslizadas, caídas y movimientos de piso”* (s. f., 183), tal y como se puede observar en la foto más adelante. En la segunda canción, “Cuando eu era de otro tamaño”, ella baila presentando *“imágenes de estar escondido y de pequeñez, a nivel del piso”* (s. f., 187-188), haciendo así referencia al tamaño pequeño que tiene su cuerpo. Luego estira la base del micrófono al máximo para obligarse a hablar mirando hacia arriba, como si fuera muy pequeña y no alcanzara la altura suficiente para poder acercarse

su boca al micrófono. Teresa acentúa el tamaño pequeño de Perpetua con el contraste físico que ocurre luego de haber visto primero en escena el cuerpo obeso de la Licenciada. Por eso el énfasis que hace Perpetua a su pequeñez, “con P mayúscula”, cuando presenta su segunda canción (s.f., 187). Con la letra mayúscula quiere engrandecer su tamaño y al mismo tiempo lo convierte en un híbrido entre lo grande y lo pequeño. Este juego de lo pequeño y lo grande nos remite de nuevo al lenguaje, queriendo dejar claro el uso escrito de las mayúsculas y de las minúsculas en el lenguaje oral. Mezcla así los espacios de lo oral y lo escrito, trabajando en el límite entre uno y otro, pero manteniendo en cuenta a ambos. En la segunda canción que estaba describiendo, Perpetua comienza a bailar sola en escena, luego se incorpora Lamento con el acordeón, como se puede apreciar en la foto a continuación. Lamento baila con Perpetua, a pesar de que lleva colgado el acordeón en su cuello y lo toca intermitentemente.



Perpetua lleva al extremo el vivir la música a través de su cuerpo danzante con su última canción “Carshgame el peso” al tirarse encima del público que está sentado. En la representación, el público no sintió la confianza de participar y ella iba, poco a poco, subiéndose en las butacas a ver si podía lograr que la cargaran. Sólo unos pocos se atrevieron.

Pragma, Perpetua y sus respectivas Lamentos juegan con la imitación tanto en movimientos como en vestuario. Por momentos, las Lamentos parecen un calco de sus respectivas empleadoras, una especie de copia silenciosa, casi como una sombra. Se pudiera incluso argumentar que son un clon de cada una de las hermanas, una especie de desdoblamiento, a pesar de que la participación de las Lamentos es muy breve. La funcionalidad de las asistentes en la obra es crear un juego corporal y visual con las tres hermanas. Las imágenes que crean con sus cuerpos juntos están estéticamente bien trabajadas y reflejan la complicidad de cada pareja –cada Lamento con su empleadora. En fin, la metáfora del lamento propio de cada hermana se personifica en las Lamentos.

Continúo ahora el análisis del espacio corporal de la familia jíbara con las acotaciones para el comienzo de su primer cuadro:

Este segmento va acompañado de un texto corporal que va desde secuencias de movimientos que muestran acciones cotidianas hasta movimientos abstractos. Este texto acompaña, subraya, contradice o amplía el verbal. Ambos textos se presentan tanto al unísono como por separado. (s. f., 149)

En consecuencia, la autora explicita la importancia de la partitura física en las estampas vivientes, donde Segunda, Genaro y Clarita automáticamente crean una distancia interpretativa mediante sus movimientos que van de lo cotidiano a lo abstracto, creando así un espacio a través de sus cuerpos y sus movimientos. Veamos algunos ejemplos que ilustran esta combinación de movimientos.

Una de las imágenes más potentes en cuanto al uso del cuerpo en esta obra se genera cuando Segunda y Genaro, después de una escena cariñosa entre ellos aprovechando que la nena no está, narran con sus cuerpos el tránsito de la vida cotidiana, sin música de fondo, hacia movimientos abstractos al son de una danza puertorriqueña. Hay que destacar que la danza, señalada anteriormente, es un conocido género musical puertorriqueño. Sin embargo, cabe apuntar que originalmente la danza puertorriqueña era bailada por los que pertenecían a la clase burguesa de terratenientes en Puerto Rico. Así pues, Genaro y Segunda no bailan la danza puertorriqueña en ningún momento. Probablemente no se identifican con este baile puesto que los jíbaros no pertenecían a esta clase social. Por consiguiente, el principio de la canción evoca dibujos animados, quizás para caricaturizar a las personas de la elite que frecuentaban las fiestas donde se bailaba la danza puertorriqueña. En esta escena ni Segunda ni Genaro intentan moverse de forma pictórica ni idealizada.

La siguiente acotación ilustra este momento, en el cual estos personajes crean espacio con sus cuerpos a través de la partitura física coreografiada:

ambos cambian de atmósfera romántica y se desplazan al fondo-derecho para hacer una frase de movimiento que evoca la imagen de estar en una fila: ¿qué fila?, ¿la del banco?, ¿la de los cupones de alimentos?, ¿la de recoger agua?, no sabemos. Ellos están esperando a que les den algo. Esta secuencia de movimientos es breve y culmina con ambos cansados, ella sentada en su cajón de perfil al público. Entra una “danza” y con ella una coreografía corta con imágenes que nos recuerdan un tren o una guagua que ni ellos ni el público saben dónde se dirige. La coreografía nos sugiere cansancio, incertidumbre y aburrimiento. Desarrollan estas imágenes con movimientos y acciones fluidas hasta que terminan recostados de las paredes laterales, uno al lado opuesto del otro. (s. f., 152)

En esta acotación no se logra apreciar del todo la coreografía, como es entendible. En la reproducción de la obra en video se advierte el detalle de los movimientos, que están logrados con destreza. Incluso la partitura física está tan trabajada que impresiona cuando de momento Segunda y Genaro coinciden realizando movimientos al unísono. Esto le da más dramatismo ya que la música es preciosa pero ellos no bailan en ningún momento, sino que muestran con sus cuerpos lo difícil que es la vida del campo y de la ciudad. Uno de estos momentos de movimiento al unísono ocurre cuando se agachan los dos y se miran adoptando la posición de la escultura “El Pensador” de Rodin. Comienzan agachados, saltan en cuclillas, luego dan brincos abruptos y posicionan sus cuerpos en varias posiciones incómodas, contorsionándolos. Asimismo, el diálogo corporal entre estos personajes se observa también cuando están en el suelo, pues lo están los dos. En un momento dado, se arrastran como si tuvieran una pierna atrofiada. Una imagen estéticamente bonita y lograda surge cuando cada uno está en un extremo del escenario, mirando hacia la pared lateral que les queda más cerca. De momento, ambos brincan al mismo tiempo, colocan las manos en el suelo y de un solo movimiento suben las piernas y las apoyan contra la pared. En la siguiente foto se puede ver a Segunda realizando dicho movimiento contra la pared, y aunque Genaro no sale, está haciendo lo mismo en la pared contraria.



Otra de las imágenes bien trabajadas en esta obra en cuanto al contenido sucede cuando la familia jíbara realiza una serie de estampas típicas de los campesinos puertorriqueños, como si fuesen postales o fotografías. Me refiero particularmente a tres estampas donde posan como si alguien les tomase una fotografía. Esto sucede justo después de que Segunda llega contenta a contarle a Genaro que han sido escogidos como familia símbolo del partido político. Mientras juegan con los cajones de leche (rojo, azul y verde), Genaro le pregunta a Segunda si los del partido político les han pedido fotos. Segunda asiente y acto seguido posan para estas fotografías frente a una cámara imaginaria. Así se indica este momento en las acotaciones: *“Se colocan al fondo pegados a la pared. Posan patas arriba, escondiendo la cabeza... A la tercera foto, a Genaro se le ocurre algo”* (s. f., 158). Una vez más, de las acotaciones del texto dramático a la representación de la obra dramática hay un trecho. En la grabación del video se aprecia cómo se realiza este momento de fotografías en escena. Primero, se ponen de pie contra la pared, Genaro se quita el sombrero y se lo pone en el pecho agarrándolo con su mano. Los tres posan de frente a la cámara imaginaria, esto es, mirando hacia el público, como en una foto normal de familia. Pero justo antes de que tomen la foto, se reacomodan rápidamente, cajones incluidos, y posan para la foto de una manera poco ortodoxa. Entonces, la primera foto consiste en la siguiente imagen: Clarita se gira para mirar hacia la pared dando la espalda al público; aprovechando los tres cajones alineados contra la pared, Segunda se coloca encima del rojo, y Genaro encima del azul, ambos apoyados sobre sus rodillas encima de sus respectivos cajones, el trasero y los pies hacia arriba, y la cabeza les sirve de apoyo en suelo. Se imita la luz del flash con los recursos

luminotécnicos del teatro y uno de ellos dice “clic” como si fuera el sonido de la cámara de fotografía. Genaro y Segunda tienen la misma posición para formar una composición simétrica como se puede apreciar en la siguiente foto.



La segunda estampa fotografiada consiste en la siguiente composición: Clarita se acuesta en el suelo boca abajo, la cabeza hacia la pared, los pies hacia el público; Segunda se acuesta boca abajo sobre los cajones, queda lateral al público, cabeza hacia la derecha y pies hacia la izquierda; Genaro apoya las manos en el suelo, para ponerse en posición invertida, cabeza abajo y los pies apoyados en la pared; la cabeza de Segunda queda detrás del cuerpo de Genaro. Genaro rompe entonces la armonía de las posiciones de las dos mujeres en el suelo. Genaro se pone de pie con la mano apoyada en el pecho, en forma de reverencia y Clarita rueda como una pelota por el suelo, hacia la izquierda. Segunda no puede ponerse de pie, así que le hace un gesto a Genaro para que la ayude y le estira los brazos. Genaro la toma por los brazos y la empieza a arrastrar. Clarita está sentada detrás de la baranda de madera, dando la impresión de que se encuentra en una cuna. De momento se congelan, se escucha “clic”, y esta es la última foto, coincidiendo así con la acotación en la que se indica que a Genaro se le ocurre algo. En esta tercera fotografía, Clarita, sin decir una palabra, resume su función como personaje en la obra. Es la nueva generación, la nena en la cuna, la que conoce la realidad que los rodea y hace preguntas incisivas.

Estas estampas son de naturaleza casi antropológica, como si formaran parte de un reportaje fotográfico de la revista *National Geographic*. Se supone que como familia símbolo las fotografías sean representativas de cualquier familia jíbara, pero en vez de recrear imágenes estereotipadas, al estilo Monumento al Jíbaro, sus cuerpos están en total disparidad con estas. La familia jíbara deconstruye con sus movimientos el estereotipo de una familia campesina, pues ciertamente en las fotografías no se reproducen imágenes de la vida cotidiana en el campo. Pues, ¿quién posa para un reportaje sobre una familia modelo con el trasero hacia arriba, acostados en el suelo o dando la espalda a la cámara? Definitivamente en ninguna de las fotos los personajes se colocan como la gente normalmente lo hace para una fotografía. El cuerpo de estos personajes contrasta aún más con estas imágenes porque la vestimenta de cada uno acentúa el estereotipo del jíbaro, que contrasta enormemente con los movimientos que realizan. Este contraste también se evidencia en otros momentos de la obra, como por ejemplo: cuando Genaro hace de pollito en un momento dado; o cuando Genaro y Clarita en ocasiones caminan agachados, dando brincos imitando a los monos, mientras que Segunda se pone de cabeza con los pies arriba.

Otro recurso del espacio corporal en el que merece la pena detenerse es el trabajo actoral con el impulso de un movimiento que no se completa. Un ejemplo que lo ilustra sucede después de las fotografías analizadas y justo antes de que Genaro diga su soliloquio borincano, Clarita empieza a hacer un movimiento repetitivo. Ella está sentada y se mueve hacia la izquierda para levantarse e irse, pero parece que algo la hala y la vuelve a sentar; luego coge impulso para volver a levantarse e irse sin lograrlo. Clarita no puede parar de hacer este movimiento que no culmina hasta justo antes de que Genaro empiece su soliloquio borincano. Da la impresión que ella quiere huir antes de que su padre comience su huida nostálgica hacia el pasado. Antes de decir su soliloquio, Genaro, que se ha subido sobre el cajón verde con Segunda, como si siguieran posando para otra foto más, agarra a Clarita del brazo y la sienta a sus pies. Ahora sí que parece otra estampa para ser fotografiada, pero esta vez no se efectúa ninguna foto, a pesar de parecerse al Monumento al jíbaro.

En cuanto al vestuario, la Licenciada Perdóname lleva un traje de oficina color rosa: chaqueta con mangas largas y los hombros en forma de globo, falda por debajo de la rodilla y un pañuelo grande de colores envuelto alrededor del cuello. En la acotación la

autora especifica lo siguiente: *“lleva un conjunto de falda, chaqueta y bufanda bastante conservador y poco sofisticado”* (s. f., 140). Esta vestimenta se asemeja a la de algunas mujeres de denominación religiosa evangélica, pero la propia Teresa cuestiona en la acotación si en efecto la Licenciada y su Lamento pertenecen a esta religión: *“Parecen mujeres evangélicas fundamentalistas, pero no lo son (¿?)”* (s. f., 140). Aunque Perdóname trata de pasar por ejecutiva, su conjunto está un tanto descolorido y parece ser económico. Utiliza gafas de pasta enormes y una *“Peluca de pelo corto, ondulado, negro, con un peinado conservador”* (s. f., 140). Antes de dar su discurso de bienvenida, Perdóname, sentada en el público, se levanta con un bastón, y una vez en el escenario lo sustituye por *“un micrófono de pie sin conectar que tiene una tablilla ajustada, a la altura del pecho de la Licenciada para que pueda apoyarse”* (s. f., 141). No tiene un maquillaje que resalte, salvo sus labios pintados de rosado.

La asistente Lamento utiliza una combinación de chaqueta de manga larga y falda hasta la pantorrilla, ambas de color crema claro, casi blanco. Le queda grande pero disimula su silueta ya que no se le ciñe al cuerpo. Tiene un bolso negro grandísimo cruzado del hombro derecho a su cadera izquierda. Usa medias blancas y utiliza zapatos de tacón dorados, no muy altos, exactamente igual a los de la Licenciada. De este modo, la vestimenta de la secretaria está en consonancia con la vestimenta de la Licenciada Perdóname. Ambos parecen ser el vestuario genérico utilizado en las oficinas, pero es poco sofisticado, tal y como apunta la acotación. La asistente Lamento tiene el pelo recogido en una trenza larga, al igual que las otras dos Lamentos.

Pragma viste *“una chaqueta sin mangas, plateada, de esquiar y unos ‘leggings’ negros que demuestran su atlética figura. Lleva guantes de alzar pesas y zapatillas de boxeador”* (s. f., 162). Sus guantes dejan al descubierto la parte superior de los dedos. Pragma utiliza la misma peluca negra de pelo corto usada por Perdóname y Perpetua. El vestuario de Pragma le permite tener una movilidad fácil para poder efectuar los histrionismos físicos que la caracterizan, al ser *“enérgica”* como la autora señala en la acotación (s. f., 162). Además, lleva los labios *“pintados de plateado”* y su cuerpo adopta *“postura de superhéroe”* (s. f., 162).

Su Lamento viste una camisa negra de manga corta, ceñida al cuerpo. Lleva coderas para protegerse, como las que utilizan los que corren patines, y usa los mismos guantes negros que Pragma. Tiene unas gafas deportistas que se fijan en la cabeza sin

moverse por medio de un elástico. Sus pantalones negros son deportivos, con una raya blanca en ambos costados. Utiliza zapatillas deportivas igual que Pragma.

Perpetua “*Lleva un traje de noche largo negro y rojo*” (s. f., 180). La parte de arriba es en forma de corpiño, rojo, con piedras y brillo, tiene una falda en capas hasta el suelo. Perpetua destaca su coquetería con los labios pintados de rojo y con pendientes rojos, largos y elegantes (s. f., 181). Además, “*sus ojos están maquillados con tonos marrón*” y “*Tiene aspecto de una cantante de piano-bar*” (s. f., 181). La acordeonista Lamento que la acompaña “*viste un traje de noche color púrpura y carga un acordeón de juguete como si fuera una mochila*” (s. f., 181). El vestido tiene una enagua de tul que aumenta el tamaño de la falda. Toda la elegancia que caracteriza la vestimenta de ambas contrasta con los pies descalzos de las dos y las rodilleras de Perpetua; detalles funcionales debido a las coreografías que ambas realizan en escena.

La familia jíbara viste humildemente y tampoco usa calzado por la misma razón funcional que Perpetua y su Lamento. El vestuario de estos tres personajes contrasta con el de las tres hermanas, que es mucho más citadino y contemporáneo, con el cual demuestran una preocupación por la estética y la combinación de todos los elementos de su vestimenta, a pesar de no lucir elegantes. Teresa indica en las acotaciones que los integrantes de la familia jíbara “*Están vestidos con ropa humilde evocando la imagen del jíbaro puertorriqueño de los años cincuenta*” (s. f., 148). Segunda tiene un vestido ancho, estampado de flores, que le llega por la pantorrilla, de manga larga y cuello alto. Su pelo lo tiene recogido en una trenza. Genaro usa pantalones blancos anchos, una camisa blanca de manga larga, vieja; además “*lleva una pava*”, esto es, un sombrero de ala ancha color crema, típico de los jíbaros porque les protegía del sol cuando trabajaban la tierra (s. f., 148). La vestimenta de ambos se parece bastante a la vestimenta que lleva la pareja de campesinos del Monumento al Jíbaro en Cayey. Clarita lleva una camisa blanca casi crema, también de manga corta y ancha. Su falda ancha es color crema y le llega justo debajo de la rodilla. Tiene el pelo largo, recogido en una coleta.

En el análisis tanto de la acción dramática como en el del tiempo hemos discutido los grados de representación, tema que corresponde ampliar ahora desde la perspectiva del espacio; conviene entonces comentar los espacios patentes, latentes y ausentes en esta obra dramática. Esto implica estudiar “la relación entre lo que ocurre, se dice, se

hace o está *dentro y fuera* de escena, en el espacio visible y en el invisible”³⁴ (García Barrientos 2001, 135). Los espacios patentes de esta obra en ocasiones coinciden con los espacios escénicos antes mencionados. En otras palabras, el estacionamiento con sus quioscos antes de entrar al teatro, al cual llegan Perdóname y su Lamento en su coche, son todos espacios reales que se utilizan como tales. Igualmente, los personajes hacen constante referencia a la sala de teatro donde se lleva a cabo la pieza como el lugar donde los actos inaugurales de esta gran feria se celebran, comenzando por la Licenciada Perdóname que da su discurso de bienvenida en el escenario. El espacio dramático se desarrolla con más detalle en las estampas vivientes, por lo tanto, las referencias a la casa y su balcón pertenecen al espacio patente. También la mayoría de los espacios corporales y verbales mencionados antes -como cuando Segunda y Genaro simulan hacer una cola, tomar café, las escaleras con los cajones o el *famili-* son patentes.

En las estampas vivientes también se acentúa el espacio latente que se trae a colación a través de las referencias verbales de los personajes en el diálogo. Un ejemplo que ilustra el espacio latente por medio del diálogo es cuando Segunda le pregunta a Clarita si hizo las tareas del día como recoger los huevos, alimentar a los pollos o cerrar la cerca (s. f., 155). También caben aquí las alusiones a la lomita mediante el espacio corporal o verbal, simulada mediante el uso de la rampa que emplea Segunda como si estuviera llevando productos de la tierra, y en otro momento por Genaro que dice que va a estar en la loma hasta que caiga la noche (s. f., 153). En definitiva, se incluyen dentro del espacio latente todos los espacios aledaños en los que los personajes se mueven durante la representación de la obra, pero que están cerca de la casa. Esto circunscribe la finca, la lomita, el techo de la casa, pero también las referencias contemporáneas mencionadas por Segunda y Clarita con respecto a la ciudad: el *shopping* y el club de alquilar películas.

Por último, existe un espacio latente invisible para el público, pero al que tanto Perpetua como Perdóname hacen alusión a través de sus monólogos: el espacio interior de sus cuerpos. Perdóname, como anteriormente citado, hace un recorrido por el interior de su cuerpo para especificar lo que le falta, los órganos que ya no tiene y los que no funcionan bien, y poder así excusar sus malestares y olvidos repentinos: “¡Yo no tengo amígdalas! A mí me sacaron el bazo, un riñón me lo quitaron, de hecho, lo están

³⁴ Cursiva empleada por el autor.

estudiando en una universidad allá afuer... ¡el hígado está...! Como quien dice, yo no tengo na' por dentro. ¡Y me es tan difícil, tan difícil mantener una línea de pensamiento constante!" (s. f., 145).

Perpetua, por su parte, describe el espacio dentro de sus cuerdas vocales operadas para sustituir su voz local por una voz global: "... dentro de las mías cuershdas voucales hay muchos territorios pre (*inhala*) y pos (*exhala*) nacionales" (s. f., 185). Estos territorios simbólicos se encuentran fuera de lo que se concibe como nación, puesto que datan de antes de ser una nación, y luego se convierten en lo que sea que viene después de lo nacional. Pero claro, esto suscita la pregunta: ¿qué es lo nacional y por qué Perpetua se lo salta?

Pragma, por su parte, menciona en su monólogo un espacio real, el fuerte construido por españoles como defensa en tiempos coloniales llamado San Felipe del Morro. Aunque es un espacio que queda cerca del teatro donde se estrenó la obra, en el mismo Viejo San Juan, no pertenece a los espacios contiguos de la obra dramática ni tampoco se utiliza en el texto como una referencia de espacio latente: "¡Pesquera³⁵ convierte al Morro en shopping mall!" (s. f., 164). Pragma, quien desprecia lo pequeño, también alude a la extensión de Puerto Rico en millas, en tono de burla al tamaño reducido que ocupa nuestro país en el mundo (en millas, claro): "y que cien por treinta y cinco..." (s. f., 165).

El próximo punto que corresponde discutir ahora es el del espacio ausente. Perdóname hace presente en su monólogo la reunión de "última hora" de la que viene, motivo que utiliza como justificación por llegar tarde al acto inaugural (s. f., 143). Esta reunión, analizada en el apartado del tiempo, pertenece al tiempo latente, pero en cuanto al espacio, como sucede en otro lugar que no es inmediato al de la obra dramática, la ubico ahora como parte del espacio ausente. En cuanto a las estampas vivientes, la serranía donde murieron los bueyes pertenece también al tiempo y al espacio ausentes. Asimismo, algunas referencias intertextuales a las grandes obras escritas en Puerto Rico implican un espacio ausente, tal como he mencionado y apuntaré en este comentario. Otro ejemplo de espacio ausente es cuando Segunda afirma que

³⁵ Hernández especifica en unas notas al final del texto dramático por qué menciona a Pesquera en la obra, una referencia dentro del contexto del 1999: "Director de Transportación y Obras Públicas. Meses después del estreno de este espectáculo renunció a este cargo para ocupar la candidatura a gobernador por el partido anexionista en las elecciones del 2000" (s. f., 192). Elecciones que no ganó en aquel momento.

“Acá llegaron córseos no indios”, puesto que se conoce que en la montaña donde se cultiva el café hay una comunidad de corsos (s. f., 154).

Hasta ahora en este apartado dedicado a la descripción y al análisis del espacio dramático de este concepto escénico he estudiado el espacio de la comunicación, los planos espaciales diegéticos, escénicos y dramáticos, la estructura del espacio, sus signos y sus grados de representación. A continuación examinaré la distancia espacial tomando en cuenta la conjunción de estos aspectos y su relación para crear en el público un mayor o menor efecto de ilusionismo. Para tener clara esta relación, García Barrientos (2001, 143) ofrece la siguiente explicación para medir la distancia espacial: “La distancia que hay que medir es la que existe entre el espacio escénico y el ficticio. Cuanto menor sea tal distancia, mayor será la ‘ilusión de realidad’”.

En esta obra la distancia entre el espacio escénico y el ficticio es menor ya que sus personajes hacen constantemente referencias directas al teatro en el que se representa la obra. Además, tomando en cuenta que la acción dramática es la realización de los actos inaugurales de una feria, entonces resulta inevitable implicar la participación del público. Por consiguiente, la ilusión de realidad en el público es mayor, lo que concuerda con la relación abierta entre sala y escena por su relación con la distancia (García Barrientos 2001, 144). En este punto se puede destacar la siguiente observación: esta distancia, que provoca un mayor ilusionismo, produce en el público una “‘familiaridad’ o identificación [...] entre el espacio de la ficción y el de su comunicación” (García Barrientos 2001, 144). Así pues, el público se identifica con la familiaridad de este tipo de actos organizados en Puerto Rico que tienen como objetivo celebrar la puertorriqueñidad, aunque utilizando la parodia y, por ende, la exageración en esta obra. Esta familiaridad se subraya aún más con la localización geográfica del teatro donde se representa esta obra, puesto que se ubica literalmente en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que pertenece al gobierno estatal.

Con respecto a la distancia representativa espacial, se potencia el ilusionismo, puesto que se trata de un acto oficial que se desarrolla en el teatro. Así se confunden las dos caras, la real y la ficticia, del espacio dramático. En otras palabras, el público entra en la ficción del acto inaugural que toma lugar en el espacio real del teatro Lucy Boscana. Nuevamente, Teresa busca la manera de difuminar la línea divisoria entre realidad y ficción en la medida en que todos los personajes se remiten al teatro como el lugar de

representación de este concepto escénico. Quizás cuando se produce más distancia es durante las estampas vivientes al recrear la casa de la familia campesina. No obstante, en el momento en que, por un lado, la Licenciada Perdóname anuncia las estampas vivientes como parte del acto inaugural, y que, por otro lado, Segunda y Clarita muestran su interés por ver la participación de Pragma y Perpetua en dichos actos, el público ubica a la familia jíbara en el mismo nivel que las tres hermanas.

Cabe destacar que la distancia espacial también incluye la utilización de los signos escenográficos, verbales, corporales y sonoros que emplea Teresa. Al tomar en cuenta sendos signos se produce más distancia que ilusionismo. Esto se observa claramente en la partitura física de los personajes que va desde lo cotidiano a lo abstracto, alejándose bastante de una interpretación realista. En realidad, Teresa juega con el uso del espacio icónico realista y el metonímico, oscilando así entre los dos polos: el ilusionismo y el distanciamiento. Las tres hermanas se mueven en un espacio icónico realista, sabiendo que están frente a un público. Ellas utilizan los objetos propios de una sala de teatro, como por ejemplo se puede observar en el uso del micrófono tanto por parte de Perdóname como por Perpetua. Ambas emplean el micrófono de forma realista para comunicarse con el público. Sin embargo, cada una le añade otra función, de acuerdo con su personalidad. Perdóname aprovecha el micrófono para sustituir su bastón, mientras que Perpetua incorpora el micrófono en sus coreografías, principalmente para establecer su pequeñez física. Pero como ya ha quedado más que establecido, ella no utiliza el micrófono para cantar sus canciones en ningún momento, pues nunca canta.

En cuanto a la familia jíbara, a pesar de que es consciente de formar parte de los actos inaugurales, la mayor parte del tiempo reproduce su casa en escena. El espacio de la familia jíbara se construye también a partir de la metonimia conformada por los espacios verbales, sonoros, corporales y, de hecho, el espacio escenográfico se conforma con objetos que dan la sensación de ser una casa –como la baranda, el balaústre, las cabeceras de camas o los cajones de leche. Todos son una parte de un objeto que representa un todo que no se encuentra en escena; no hace falta utilizar aquí un espacio icónico realista. Como bien apunta García Barrientos la balanza se inclina hacia “la ilusión máxima, pues, no consiste en disimular la ‘teatralidad’ de la representación, sino en elevarla al cuadrado”. Por tanto, Teresa logra en este concepto escénico una ilusión máxima al poner en evidencia la *teatralidad* de la representación, jugando con los dos

tipos de distancia espacial, yendo y viniendo constantemente del espacio icónico realista al metonímico.

Con respecto a la perspectiva en la obra, no hay más que decir que se trata principalmente de una externa, o sea, objetiva, en función a la acción principal del drama. En cambio, se pudiera decir que la familia jíbara participa de una perspectiva interna explícita cada vez que percibe el espacio escénico real como su casa o los alrededores de su finca, como la montaña o el centro comercial. En el momento que ellos identifican verbal y corporalmente el espacio del teatro como su casa, entonces el público entra dentro de la convención teatral y también percibe así el espacio dramático.

El significado del espacio dramático está inevitablemente enhebrado a lo largo de este apartado. Conviene, entonces, concluir el análisis del espacio dramático a continuación. Resulta apropiado comenzar entonces por la relación dentro/fuera de la escena que pertenece al valor de la estructura espacial del drama. *La nostalgia del quinqué... una huida* se nutre de esta relación de lo visible y lo invisible en escena. En términos de la acción y el espacio, casi toda la obra dramática ocurre dentro, en el interior. El espacio que predomina en este drama, en términos de los grados de representación, es el patente, que corresponde a la sala de teatro. La relación sintagmática del orden utilizado espacialmente es de afuera hacia adentro, considerando que la obra comienza en el estacionamiento. Recordemos que en medio de la música jíbara, de los quioscos, en fin, de la algarabía de una feria llegan la Licenciada Perdóname y su Lamento. Es desde este espacio público, lleno de luz natural, abierto, al aire libre, que el público entra al teatro detrás de Perdóname y su Lamento, para pasar al espacio cerrado, pequeño e iluminado artificialmente de la sala.

Teresa Hernández explora todas las posibilidades del teatro, sus inmediaciones y su interior como parte del espacio dramático. Así, no es de extrañar que transforme el espacio icónico realista en uno metonímico durante la mayor parte de los cuadros de las estampas vivientes. Por tanto, en este drama la autora, directora y actriz crea un juego entre un espacio semantizado y uno tematizado. Es decir, que va del “grado cero de semantización del espacio... totalmente vacío de otros valores significativos” a la tematización del espacio (García Barrientos 2001, 149). En otras palabras, el espacio real escénico se convierte en el espacio de la fábula. La pregunta que surge en este momento es si el espacio pertenece “al núcleo de la significación o tema de la obra” (García

Barrientos 2001, 149). En términos de la dramatología se puede hacer la misma pregunta de la siguiente manera: ¿hay una tematización del espacio, “polo opuesto” a la neutralización del mismo? (García Barrientos 2001, 149). Para responder a esta pregunta se puede afirmar que aunque el espacio no es el elemento principal que da significado a la obra, su uso está estrechamente imbricado con la acción principal del drama porque se trata de un drama de personajes de construcción abierta. La cuarta pared solo aparece por momentos durante parte de las estampas vivientes, cuando presentan escenas de la vida cotidiana de los campesinos. No obstante, la autora la rompe constantemente debido a la apelación del público y también a la inclusión de algún elemento de distanciamiento al estilo brechtiano por medio del espacio corporal creado por los personajes, sus gestos, el espacio sonoro, el verbal y la metonimia espacial. De modo que la denotación del espacio, una sencilla sala de teatro, al mismo tiempo tiene una multiplicidad de connotaciones.

La sala de teatro en sí misma es un ejemplo de la oscilación entre el espacio semantizado y el tematizado pues no está en óptimas condiciones, es pequeña, se nota que no se le da el mantenimiento que se merece; muestra así una decadencia que va con el significado de la obra, que a su vez revisa discursos decadentes y caducos de lo que es ser puertorriqueño. Los objetos que utilizan los personajes tampoco están en condiciones óptimas: el micrófono de Perdóname y Perpetua no está conectado, los pedazos de muebles son antiguos, usados, así como los cajones de leche. Hernández incluso especifica que los instrumentos musicales de uno de los quioscos están todos ajados, medio rotos, así como la música que se escucha mientras el público se encuentra en el estacionamiento no es la mejor representación de la música jíbara (s. f., 140).

Un último ejemplo de la tematización del espacio resulta de la contraposición entre el espacio privado y el espacio público, antes mencionada respecto a la relación dentro/fuera. Existen solo dos espacios dramáticos en esta obra: la casa de la familia jíbara, espacio doméstico, personal y privado; y el teatro donde se lleva a cabo la inauguración de esta feria, espacio público y comunitario. Hay que tomar en cuenta que la familia jíbara se mueve en su espacio doméstico, pero también es consciente del espacio público del teatro donde las presentaciones de las tres hermanas toman lugar. Del mismo modo, Perdóname es consciente de estar en el espacio público del teatro donde se recreará la vida de la familia jíbara en su espacio privado, en su hogar. De esta

manera, se presenta a la vez la doble cara, ficticia y real, del espacio en una fusión de lo público y lo privado.

Asimismo, el espacio público y el privado están presentes en el diálogo de los personajes. Esta contraposición de espacios resulta clave a la hora de analizar la intertextualidad de la que se alimentan algunos diálogos de la familia jíbara. El juego intertextual se conforma de frases y títulos provenientes de obras escritas por autores puertorriqueños conocidos, como René Marqués, quienes intentan retratar al jíbaro, llegando incluso a idealizarlo en su literatura. Por ejemplo, uno de los puntos pertinentes en la obra de Marqués para el análisis de este concepto escénico, es que Marqués presenta a los personajes jíbaros en su espacio hogareño (y esto se verá también al final del análisis de los personajes más adelante). El reconocido profesor e investigador puertorriqueño Juan Gelpí (1993, 142) incluso afirma en su excelente libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* que la casa es el “espacio fundamental de la ‘gran familia puertorriqueña’ que se idealiza en la novela de aprendizaje de Marqués”, así como en sus obras de teatro *La carreta* o *Los soles truncos*. Entonces, no es casual la contraposición del espacio público frente al privado en esta obra, puesto que la familia jíbara se muestra viviendo en su casa, en su espacio doméstico, mientras que las tres hermanas habitan el teatro, espacio de comunidad compartido con el público. Sin embargo, el espacio doméstico de la familia jíbara se desparrama por todo el teatro, invade la sala, espacio público convencionalmente establecido para los espectadores. Ocurre lo mismo con el espacio de las tres hermanas, la diferencia yace en que las hermanas no transforman el espacio público en privado o viceversa.

Teresa rehúye así el espacio cerrado, anquilosado de la casa que emplea Marqués en sus obras, una manera más con la que esta artista responde contestatariamente a las ideas del ser puertorriqueño de las grandes obras que pertenecen al canon literario puertorriqueño. Hernández, a quien le gusta utilizar espacios abiertos, públicos, no convencionales en sus obras, propone en esta obra no tan solo salir del espacio doméstico al público, sino también mezclar ambos espacios simultáneamente, teniendo en cuenta que el teatro es al mismo tiempo un espacio público –el teatro- y uno privado –la casa. Por consiguiente, la sala y la escena también se mezclan creando un híbrido de espacios, donde no se privilegia uno sobre otro, más bien coexisten y son interdependientes.

2.1.4. Dos familias para amenizar el acto inaugural: una urbana y otra jíbara urbana

En esta obra existen diez personas diegéticas, todas ya mencionadas, menos los personajes latentes del “mayestro” –como lo llama Perpetua- que la acompaña con el piano, pero que no tiene mayor trascendencia que esta, y el “señor sonidista”. Mas solo participan cinco personas escénicas, o sea, actores que interpretan personajes en esta obra. Cabe recordar aquí que en la representación de la obra tanto Teresa Hernández como Patricia Dávila interpretan tres personajes cada una. Teresa interpreta a la Licenciada Perdóname, a Pragma La continental y a Perpetua La cantante, mientras que Patricia hace de la Secretaria Lamento junto a Perdóname, de la Asistente Lamento con Pragma y de la Acordeonista Lamento que acompaña a Perpetua.

La estructura personal del drama consiste en un reparto de ocho mujeres y un hombre. De estas ocho mujeres, seis son contemporáneas, de la ciudad y de nuestra realidad actual, en particular me refiero a las tres hermanas y sus correspondientes Lamentos. Tanto Segunda como Clarita, en cambio, son campesinas. Genaro, por su parte, es el único personaje patente masculino en toda la obra. En referencia al aspecto cualitativo de la estructura personal, Genaro se encuentra entonces rodeado de mujeres, imbuido así en un universo femenino. Otra característica de este aspecto cualitativo es que Clarita es el único personaje que no tiene más o menos la misma edad que el resto. Ella es considerablemente más joven, una adolescente, mientras que el resto de los personajes son de la misma generación, aunque no se acentúe la edad de cada uno. Curiosamente, a Clarita se le atribuyen características típicas de su edad: cuestiona constantemente los discursos de su padre, se mueve bien en el mundo campesino, y también en el contemporáneo donde va de compras y le gusta ver películas.

Se trata entonces del encuentro de dos familias, una urbana y otra campesina. La familia urbana consiste en una relación entre hermanas, con todo lo que eso implica cuando cada una habla de la otra. Genaro, Segunda y Clarita ilustran la relación entre padre, madre, hija, así como la de los esposos. Entre las dos familias se presentan entonces todas las relaciones de la familia inmediata, en tanto padres o hijos. Los únicos personajes que no se vinculan familiarmente son las Lamentos, quienes mantienen una relación profesional con las tres hermanas puesto que trabajan para ellas. Resulta

interesante que aunque hay dos familias distintas, ambas se relacionan por momentos entre sí. Por ejemplo, Pragma comienza su monólogo hablándole directamente a Genaro, mientras que Segunda la admira tanto que no se quiere perder ningún momento de su charla. Clarita, sin embargo, se relaciona con el espectáculo de Perpetua tan pronto informa a sus progenitores que se queda a ver a la cantante, a pesar de que su padre se lleva a Segunda porque no desea seguir más ahí.

Los aspectos cualitativos ilustran la relación jerárquica del reparto, esto es, “su disposición en diferentes grados o niveles de importancia” dentro del drama (García Barrientos 2001, 158). En las estampas vivientes, tanto Genaro como Segunda tienen una participación más amplia en la obra, con lo cual se les puede considerar personajes principales mientras que Clarita ocupa un lugar secundario, pero no por eso menos importante. En los cuadros de las tres hermanas, estas son los personajes principales mientras pronuncian en sus monólogos, con la asistencia de sus respectivas Lamentos, a quienes desplazan a un plano secundario.

De acuerdo con la configuración de los personajes durante este drama, o sea, “el reparto parcial de una escena”, se pudiera afirmar que existen veintiséis escenas como ya está establecido, estructuradas a partir de las entradas y salidas de personajes (García Barrientos 2001, 158). De estas veintiséis escenas, la configuración de personajes varía, donde priman dos, la del trío y la del dúo, cada una utilizada en diez escenas. No es casual que estas sean las configuraciones más recurrentes. El trío resulta una configuración clave en este drama, ya que, a excepción de las Lamentos, los personajes se pueden dividir en dos familias, cada una de tres miembros. A pesar de que las Lamentos no son familia entre sí mismas, también suman tres. Esta configuración también permite “la función de mediación o de árbitro del conflicto... además de permitir ya agrupaciones internas (dos contra uno) de los personajes” (García Barrientos 2001, 160). Esto se ve claramente en la relación familiar de los jíbaros. Por una parte, se fortalece el vínculo entre Segunda y Genaro como padres, frente a su hija Clarita, cada vez que la corrigen. Por otra parte, se refuerza el vínculo entre Segunda y Clarita frente a Genaro, puesto que tienen una relación con la realidad que las rodea que Genaro quiere ignorar; incluso madre e hija llegan a aburrirse de lo que dice Genaro. Otro momento en el que se estrecha el vínculo entre Segunda y Clarita es cuando ocupan el lugar de espectadoras de Pragma y Perpetua, respectivamente, a las que acompañan sus Lamentos, ilustrando también la configuración

de tres y de cuatro personajes en escena. Retomaré el uso de la tríada al final de este apartado, donde analizo los personajes y sus significados.

En cuanto a la otra configuración de personajes del reparto más utilizada en este drama, el dúo, conviene apuntar que “se presta a manifestaciones de intimidad”, permitiendo así mostrar las relaciones entre los personajes y sus vínculos (García Barrientos 2001, 160). Esta configuración deja ver cómo se llevan en escena los siguientes dúos: las tres hermanas con sus respectivas Lamentos, Clarita y Segunda, Segunda y Genaro, y Perpetua y Clarita.

El resto de configuraciones ocupa considerablemente menos escenas. La configuración de cuarteto solo se utiliza en tres escenas, mientras que la de quinteto en dos escenas. La primera escena del cuarteto es cuando Perdóname no sabe salir del escenario y ya se encuentran en escena los tres jíbaros iluminados, sosteniendo una postura fija. A esta escena se incorpora Lamento para asistir a la Licenciada y sacarla de escena. Más adelante cuando Pragma comienza su charla, por un momento comparte escena con su Lamento, aunque Genaro y Segunda también se encuentran en el escenario, sumando así cuatro personajes en escena. La última escena de cuarteto ocurre justo después de terminar *La película extranjera* que ve la familia jíbara, cuando de repente entra Lamento Acordeonista al escenario. A la mitad de su coreografía se incorpora también a escena Perpetua, aumentando así el número de personajes a cinco.

En lo que atañe a la participación de un personaje dramático hay tres escenas con esta configuración. La primera ocurre durante el monólogo de bienvenida de Perdóname en el escenario. La segunda es cuando Clarita se queda sola en escena un breve momento haciendo un movimiento repetitivo, luego sale de escena y entra Genaro jugando con los cajones de leche, cada uno de un color distinto. Por último, para dar el total de veintiséis escenas, hay dos que no tienen ningún personaje y que sirven de transición. Esto sucede primeramente durante un oscuro justo antes de que una voz grabada presente a la Licenciada Perdóname, y después no hay ningún personaje en escena justo antes de que entre Genaro con sus cajones de colores. En definitiva, no son escenas muy importantes donde ocurran acciones principales, sino que funcionan como transición.

Los nueve personajes dramáticos del reparto ya mencionados, evidentemente se hacen patentes en este drama. En cuanto a los personajes latentes, comienzo por la voz en off grabada que presenta a Perdóname. Más adelante, existen dos personajes

latentes, ambos durante el cuadro de Perpetua, a quienes ella les habla directamente aunque el público no los vea en escena. El primero es el sonidista, que supuestamente asesora a Perpetua apenas comienza a hablar en escena; ella enseguida simula una prueba de voz y agradece al “señor sonidista”, a quien pide que aplaudan por su ayuda (s. f., 184). El segundo personaje latente que incorpora Perpetua es el Mayestro quien acompaña con el piano a Perpetua cuando canta su primera canción “Huyamos al local”. Ella se dirige a él en la presentación de esta canción porque “es una creación personal con arreglo musical del mío Mayestro” (s. f., 185). Acto seguido, hace su señal al maestro para comenzar la canción, pero “no sale la música” (s. f., 185). Perpetua convierte este momento en uno de comicidad porque ella “Se acerca hacia donde supuestamente está el maestro, dentro de la enorme caja que hay en la esquina fondo derecho y toca como si fuera una puerta”, insistiéndole en no hacer esperar al público y comenzar (s. f., 185). De repente, “Se da cuenta de que el público no le cree”, y le pide al Mayestro que salude al público, es entonces cuando “Se escucha un pedazo de una pieza de piano” ilustrando así el virtuosismo de este personaje latente, quien no se atreve a salir a escena debido a su timidez, según lo justifica Perpetua (s. f., 185). Aunque nunca se ve a este personaje, pues se esconde dentro de una caja en escena, Perpetua sostiene un breve diálogo con él ubicándolo así dentro del drama.

Por otro lado, existen varios personajes ausentes o aludidos en este concepto escénico. Tanto Perdóneme como Perpetua se expresan sobre sus padres durante sus monólogos. Perpetua, además, le dedica una de sus canciones al doctor de la familia, quien la operó dos veces y le dio la voz global, el Doctor Vilano. Por su parte, Clarita hace referencia a Yahitza Lee, una amiga con quien quiere ir de *shopping*, pero que no se encuentra presente. Segunda también incorpora en su diálogo la mención de personajes ausentes. Recordemos la escena en la que ella llama a Genaro para darle la noticia de que han sido escogidos “como familia símbolo del paltío”, a pesar de que no sabe de cuál (s. f., 158). A través de esta breve alusión, ella convierte a los miembros del partido político en personajes ausentes para quien ellos se toman la serie de fotos en escena antes analizada.

Hasta ahora he establecido el reparto, la configuración y los grados de representación, limitándome principalmente a la estructura a la que pertenecen y en la que se desarrollan los personajes, sin entrar demasiado en la caracterización de los

mismos. A continuación examinaré detalladamente la caracterización y el carácter de los personajes, esto es, “la cara artificial” de cada personaje dramático “como constructo, como entidad que hay que fabricar” a lo largo del drama (García Barrientos 2001, 165).

Para realizar el análisis de la caracterización, me ciño a la estructura familiar a la que pertenecen seis de los nueve personajes, exceptuando a las Lamentos, personajes que analizaré justo después. Comienzo por la familia de las tres hermanas, quienes forman parte de una generación relativamente joven que se desentiende de la generación de sus padres. Ellas trabajan en la ciudad y no mencionan en ningún momento el campo ni el trabajo agrícola. Recapitulemos la profesión de las hermanas: la Licenciada es una funcionaria política, una legisladora quien, por lo que cuenta, se preocupa por la celebración de ser puertorriqueño, sin entrar en lo que significa; Pragma da charlas de motivación para aprender a ser grande, y borrar todo lo que tenga que ver con lo pequeño, reforzando la imagen del ciudadano que se preocupa por su cuerpo y mente; y Perpetua pertenece al mundo del espectáculo, es una cantante que se contradice porque no canta, sino que, como dicho en muchas ocasiones, baila, y se preocupa por dar un buen espectáculo y ser divertida.

En el momento en que una voz grabada presenta a la Licenciada Perdóname para que dé su discurso de bienvenida, al decir su nombre ya la caracteriza. Dicha caracterización se refuerza durante el monólogo de esta mujer, pues el público atestigua que se trata de una figura política que pide perdón por todo. A pesar de su deseo por proyectar una imagen de seguridad, de una persona respetable que sabe lo que hace, su carácter no se lo permite; se contradice todo el tiempo sin quererlo. Esta contradicción permite clasificar a este personaje con un carácter complejo dentro de los grados de caracterización porque batalla consigo misma, primero con su cuerpo, que la traiciona con los ataques asmáticos y nerviosos, y luego con su olvido debido a estas fisuras con la realidad provocadas por su cuerpo enfermo. Por otra parte, el constante choque entre realidad y deseo ilustra el carácter fijo de la Licenciada puesto que su “caracterización no conoce cambio o variación alguna” (García Barrientos 2001, 170). Aprovecho para destacar aquí que este tipo de caracterización fija la comparten todos los personajes dramáticos de la obra. En general, todos los ejemplos que se analizan a continuación en este apartado dan constantemente cuenta de ello porque ningún personaje del reparto sufre cambios que, como sostiene García Barrientos (2001, 170), rebasen el límite “de la

congruencia con el paradigma que llamamos carácter de ese personaje”; pues, en definitiva, todos mantienen “siempre el mismo carácter (...) del principio al fin de la acción dramática”.

Volviendo al personaje de la Licenciada, recordemos que es una funcionaria obesa que imita el formato de un discurso político vacío. Su función en esta obra es dar la bienvenida como representante del Instituto de Cultura Puertorriqueña pero entre tanta disculpa y ataques de asma y nervios, el propósito de su monólogo se dispersa. No es siquiera capaz de explicar bien los proyectos legislativos que propone. El personaje en sí es un recurso de comicidad en la obra, ya que decepciona como funcionaria política y sintetiza las múltiples figuras políticas que buscan la oportunidad de decir que hacen cosas por su país porque en realidad sus acciones demuestran lo contrario. Por lo tanto, una de las técnicas de caracterización de las que se sirve la creadora de este drama respecto a Perdóneme es la verbal; pues la propia Licenciada se describe a sí misma en su monólogo, caracterizándose reflexivamente al pronunciar su discurso. Por ejemplo, lo primero que hace al comenzar es agradecer a los responsables de la actividad y, claro, aunque parece que pone en primer lugar a dios, lo que realmente reafirma es su propio nombre, al decir dos veces *perdonen*:

agradeciendo primeramente al Creador (*le ha comenzado un pito asmático*) Jehová, Chuito, y, perdonen, como ustedes quieran llamarle. Damos gracias a este gran ser porque sin él nada de esto sería posible. Perdonen que hable un poquito de religión, pero entiendo que es por aquí que tenemos que empezar. Amén. (s. f., 143-144)

Ella misma pone en evidencia sus creencias religiosas al mencionar a dios, pero esta no es la única vez que lo invoca. Lo nombra varias veces –Jehová, Cristo, Padre amado, Santo Padre, Chuito- hasta llegar a invocarlo exageradamente cuando pierde el hilo de lo que dice más adelante y no sabe ni dónde está. Veamos este momento donde el olvido y la desorientación alcanzan su cénit y ella recurre a la religión para salir de él:

¡Ay Jehová! A mí se me olvidó lo que les estaba diciendo ¡Cristo amado, sálvame! Perdónenme, (*Casi llorando, desesperadísima, a punto de un ataque de nervios.*) Yo estoy perdida. Perdónenme, otra vez me quedé en blanco, yo no sé dónde estoy... ¡Santo Padre! Perdónenme. (*Lamento se ha levantado y se dirige con disimulo hacia el escenario. Sube, se mantiene en la esquina opuesta donde está la licenciada. Esta no se ha percatado de la movilización de Lamento, ha perdido la coherencia, parece tener un ataque nervioso.*) Hay veces que mi secretaria Lamento me ha tenido que sacar (*hace gesto como si la estuvieran sacando por un brazo*) y yo la miro y le digo ¿quién tú eres? ¡Imagínense yo ni reconozco a mi Lamento! ¡Ay Padre amado! Perdónenme ¡Cristo ayúdame! (*Busca a alguien en el público, le pide ayuda. Mientras tanto, Lamento continúa disimuladamente acercándose a ella.*) ¡Dama, si usted es tan amable de decirme donde yo...! (*Y como si hubiese sido*

iluminada por el Espíritu Santo, enérgicamente dice:) ¡Fuente de Agua Viva, soy tuya! ¡La Ferial! (s. f., 145-146)

Así, lo único que se le ocurre para resolver este vacío de memoria es exclamar *¡Fuente de Agua Viva, soy tuya!*, frase que enseguida le sirve para retomar su discurso. A modo de apunte, aclaro que Fuente de Agua Viva se refiere a una iglesia de denominación cristiana protestante muy conocida en Puerto Rico. Con esta invocación la propia Perdóname contesta entonces a los signos de interrogación que Teresa escribe en las acotaciones cuestionándose si la Licenciada y su Lamento son mujeres evangélicas fundamentalistas (s. f., 142).

Perdóname también se caracteriza con lo que hace, utilizando signos teatrales no verbales, así como la caracterización implícita, como por ejemplo mediante el uso de: su micrófono-bastón, su vestuario, su maquillaje, sus gestos de político y de hipocondríaca (incluyendo sus ataques de asma hasta llegar eventualmente al desmayo) y tono de discurso político. Su voz “*quebradiza y temblorosa*” (s. f., 141), así como su cuerpo casi vacío y enfermo la traicionan, provocando un quiebre en su “*tono político*” (s. f., 144) que se contrapone al “*tono más coloquial*” (s. f., 145) en cada una de estas traiciones corporales que la hacen desvariar del tema para contar detalles sobre su vida, incluso se apoya frecuentemente en el tan distintivo “ay bendito” de los puertorriqueños. En cuanto a su pronunciación, ella exagera la lateralización (sustitución de la [r] por la [l]), así como una leve aspiración de la /s/ a pesar de intentar no hacerlo. Este hecho acerca su acento a uno popular, quizás intentando aproximarse al pueblo puertorriqueño a través de su acento. Sin embargo, el tono del discurso político la distancia al mismo tiempo de este propósito. En una entrevista Teresa (2006a) indica el nacimiento de la Licenciada en la que explica que creó a Perdóname a partir de la voz. Su voz es ronca, de volumen bajo y sale con esfuerzo. Habla lento, sobre todo durante la parte del discurso de la aceptación del premio. Su voz se ve afectada por un pitito constante que se oye cuando respira, el cual parece tan real que uno se cuestiona si la teatrera es asmática y le está sacando partido a la situación en escena.

Pragma La continental, en cambio, contrasta con su hermana Perdóname. Su nombre también define su carácter: es pragmática y está todo el tiempo exaltando a la parte continental de Estados Unidos, esto es, a los 49 estados dentro de este país que comparten el mismo espacio geográfico en América del Norte. No tan sólo lo admira, sino

que rechaza lo nacional puertorriqueño, tal como se observa cuando dice “nada de islas, nada pequeño” (s. f., 163). Emite un discurso enalteciendo todo lo que sea grande mientras recorre rápidamente todo el teatro hasta salir por la segunda planta del proscenio. Su carácter es simple y fijo, convirtiéndola así en un “personaje tipo, con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad” (García Barrientos 2001, 172) como lo es su supuesto pragmatismo continental. El personaje tipo de Pragma incluso se resalta cada vez que adopta el gesto o “*postura de superhéroe*” (s. f., 162, 163), que forma parte de las técnicas de caracterización no verbales. Su cuerpo ágil se mueve todo el tiempo haciendo ejercicios, que no son sino un despliegue de su condición física.

Al decir su monólogo se caracteriza reflexivamente por medio de su discurso verbal. Ella es egocéntrica, lo cual ilustra desde el principio de su cuadro al cantar su propia versión de la conocida canción “Piel canela”: “Me importo yo, y yo, y yo, y solamente yo, me importo...” (s. f., 162). Su individualismo prima durante su charla y lo hace patente cuando afirma “¡Se acabó el grupo! El grupo siempre nos lleva al caos”, “¡Si alguien se interpone, pásale por encima!” y “Traspasa, bloquea, cómete la roja...” refiriéndose a la luz roja del semáforo; esta última frase, de hecho, se convierte en su “afirmación para esta hora” (s. f., 163). Y para evitar dudas, por si todavía no queda claro este mensaje tan literal, más adelante añade “¡Piensa en ti, mientras te asocias a alguien, piensa en ti!” (s. f., 164).

En sus intervenciones Perpetua también caracteriza transitiva y verbalmente a Pragma. Cuando Perpetua relata momentos de su infancia no puede evitar ciertos comentarios sobre la reacción de Pragma. Al contar su segunda operación comenta lo siguiente:

Cuando la mía hermana supo de la mía segunda operaciones, le exiyó a la noa familia une vouch global como Perpetua, ele suplicaba a la noa familia une vouch como Perpetua. Me la noa familia no le hashía caso, ignoraban. Mama e papa deshían: ‘Pragma está bien diriyá, sabe lo que quiere (*mira hacia el lugar por donde Pragma salió*) trepa y no se detiene’. (s. f., 186)

Claro que Pragma deseaba una voz global como Perpetua. Como reniega constantemente de su pertenencia a la isla boricua, su mirada se dirige todo el tiempo a ser como los estadounidenses e invita al público a hacer lo mismo: “¡Piensa en grande!”, “¡Sé Continental!” (s. f., 163).

Aprovecho este deseo pragmático de Pragma para analizar la técnica de caracterización. Ella se hace presente primero con su voz cuando comienza su monólogo diciendo “¡Genaro, piensa en grande!” (s. f., 162), cual si fuese una voz hablándole desde el más allá. En cuanto al tono que utiliza, Teresa especifica varias veces en las acotaciones el juego de Pragma con este, como cuando señala el “*tono exhortativo*” al exclamar “¡No me busques, escúchame!” (s. f., 162) al principio de su monólogo, así como cuando marca el uso de un “*tono grave-afirmativo*” (s. f., 163) para invitar a todos a ser continentales. Pragma maneja principalmente el tono característico de una charla de motivación, que por momentos rompe para usar una “*voz de anuncio publicitario*” (s. f., 163), con la que incluso termina su monólogo, como mencionado antes.

Esta indicación sobre el uso de la voz me lleva a señalar el uso de la publicidad en su monólogo. Mientras se va asentando el monólogo de Pragma en el público, o en el lector, no sorprende mucho en su discurso que incluya técnicas publicitarias para convencer al público de pensar como ella. Más allá de reciclar estas técnicas, también utiliza lemas publicitarios reconocidos en el imaginario colectivo puertorriqueño. Ello corresponde a su naturaleza de personaje tipo, exagerado, que incluye desde lemas de campañas publicitarias del Partido Nuevo Progresista entre los años 1992-2000 (partido político que busca ser el estado número 51 de Estados Unidos), tal como “¡Lo mejor está por venir!”, hasta el lema publicitario del centro comercial Plaza Las Américas que le va como anillo al dedo, “¡Cada vez más grande, cada vez mejor!” (s. f., 163). En fin, la participación de Pragma es breve pero intensa ya que no para de decir frases típicas de libros de autoayuda mientras sube, baja, brinca, se pone de cabeza, se estira. Ciertamente, es una mujer enérgica, deportista, que piensa en su propio beneficio, en su ser en grande, *extra-large*.

Resumo a continuación lo que he resaltado anteriormente respecto a Perpetua. Se trata de una mujer pequeña, casi enana, quien en vez de cantar como hace creer, baila y cuya voz local le cambiaron por una global, razón por la cual habla un idioma inventado. Esta contradicción sirve de médula para la caracterización de este personaje, lo que permite describirlo como uno complejo y fijo. Ella misma se caracteriza reflexivamente, puesto que Perdóneme apenas la menciona, y Pragma, como va a lo suyo, no habla más que de ella misma. En su monólogo, Perpetua comenta su infancia, su segunda operación, y su familia inmediata, filtrando estos comentarios personales en la presentación de cada

una de sus canciones. Cada vez que cuenta una historia personal, como buena animadora, se interrumpe y desvía lo anecdótico de la siguiente manera: “¿Por qué eshtamos aquí? [...] ¡Eshtamos aquí para vivara la música con la cancone que alegra el ánimo que es el viudo de la ánima!” (s. f., 186-187). Así pues, en el momento en que ella se da cuenta de que está hablando demasiado de sí misma o que emite alguna opinión sobre la nación boricua este personaje se escuda con su espectáculo de entretenimiento para pasarlo bien y vivir la música con su público, cambiando así rápidamente de tema.

Conviene detenerse en otra técnica de caracterización que forma parte integral de Perpetua. Se trata de todo lo referente a su voz, incluyendo la utilización de signos teatrales no verbales. En primer lugar, es curioso su deseo de tener una voz global para alcanzar a un público más amplio. Esto se pudiera asociar fácilmente con la intención de las emisoras televisivas como Univisión, de crear un acento global, neutro, borrando todas las características posibles que denoten el país de origen del periodista o moderador. Es increíble cómo en esta emisora se elimina todo tipo de regionalismo o variedad del español, logrando así que los empleados de las programaciones hablen todos iguales, con un español artificial, que no corresponde a ningún país hispanohablante. Este fenómeno incluso se ha convertido recientemente en tema de investigaciones lingüísticas. Perpetua, al igual que Perdóname, tiene las cuerdas vocales operadas, en su caso ella explica que fue para tener una voz más global y así llegar a un gran número de espectadores, visto ya en la cita anterior cuando ella hablaba de su hermana Pragma. Pero la operación que sufre Perpetua para tener una voz global es en sí un esfuerzo doblemente fútil. Por una parte, en Puerto Rico se habla español, con lo cual a menos que siga los pasos de Pragma y viaje con su espectáculo por el mundo; y por otra parte, quizás la más relevante, Perpetua no canta, ella solo baila, así que su voz global le serviría solo para presentar sus canciones.

En segundo lugar, tomando en cuenta la cara ficticia y real del personaje dramático, Perpetua emplea ciertas técnicas del manejo de la voz. Cuando habla bajo resulta agradable, pero en la representación se puede apreciar que sube súbitamente el volumen y se torna ronca, estridente y desagradable hasta hacer rechinar los oídos de quien la escucha. De hecho, uno como espectador da gracias en ocasiones que se trate de una cantante que no canta, ya que probablemente lo haría mal. Perpetua también juega con el tono cuando presenta sus canciones. Según marcado en la acotación, a veces

utiliza un tono “*más anenado*” (s. f., 186), de niña casi, cuando habla de ser pequeño, y otras veces emplea uno más “*seductor*” (s. f., 187), como si estuviese en un cabaret.

Por último, cabe apuntar que a pesar de hablar un idioma inventado, se entiende todo lo que Perpetua dice, pues las palabras que utiliza en realidad son una mezcla de italiano, francés, español y portugués, como por ejemplo: *publica, ¿por cuál?, la sabiduría de la corpo, vershgüenza, cuershdas voucales, intervenishdas, no estamos aquí para creer*. Tiene un ritmo rápido al expresarse y también utiliza el “ay bendito”, pero parece que se le escapa sin querer porque lo dice pocas veces en un volumen bastante bajo.

A través de las tres hermanas, Teresa Hernández ejemplifica el tema de lo pequeño, recurrente a lo largo de su trabajo artístico. Ella explica (2006a) en la *Entrevista con Teresa Hernández* que lo pequeño está ligado a “la identidad nuestra nacional” y a lo que ella llama ser un “casi” refiriéndose a ella misma y también a los puertorriqueños. Utiliza este término del “casi” para hablar de la hibridez y de las mezclas que tenemos (idioma, cultura, costumbres, tradiciones, raza). Como antes mencionado, a Teresa le gusta ese espacio del “casi” porque pertenece a lo subliminal, a lo que no está completamente definido y tiene un significado movedizo. En otras palabras, se pudiera decir que Perpetua es casi una cantante que casi habla español, Perdóname es casi un político y Pragma casi da una charla de autoayuda. Ese espacio intersticial, entre una definición y otra, no pertenece del todo a ninguna y a Teresa le interesa mucho jugar con ello. Lo pequeño se convierte así en un tema que ayuda a la caracterización implícita de las tres hermanas.

Tanto Perdóname como Perpetua resaltan lo pequeño desde su entrada con el micrófono. La Licenciada lo levanta cuando entra. La base está estirada al máximo de manera que parece más pequeña de lo que en realidad es. Lo que marca a la Licenciada es su cuerpo gigante, un problema evidente de obesidad, aunque su estatura es la misma de sus hermanas. Perpetua, quien también entra cargando el micrófono, sí hace hincapié cada vez que puede en su tamaño pequeño, comienza bajando al máximo la base del micrófono, por lo tanto, se ve pequeño y ella minúscula. Por medio de este gesto no verbal con el micrófono, Perpetua pretende desviar momentáneamente la atención del público hacia su tamaño pequeño, queriendo parecer más alta ya que el micrófono en su base parece más pequeño. De hecho, Perpetua está constantemente haciendo referencias a las escritura en mayúscula de la primera letra de pequeña: “pequeña con P

mayúscula” (s. f., 183, 184, 187). No es casual que la palabra que quiere acentuar tenga que ver con el tamaño pequeño, como ella, como Puerto Rico. Al mismo tiempo, el comentar que la palabra pequeña lleva letra mayúscula evidencia su intento de desviar la atención de su estatura una vez más. Pero sus movimientos pegados al suelo la contradicen y resaltan su pequeñez.

En cambio, Pragma pretende eliminar lo pequeño, lo íntimo, con su pensar en grande que tanto repite. Así pues, termina su monólogo diciendo: “¡Desaparece la palabra pequeño de tu vida, es tu perpetua... ¡Tú eres large! Tu afirmación para este segundo...” (s. f., 164). Pragma no pierde oportunidad para diferenciarse de su pequeña hermana Perpetua, pidiéndole al público que suprima lo pequeño en su vida. Y si hay dudas de su discurso, después de salir de escena, añade su propia publicidad con su voz en *off*: “¡Avergüénzate de ser pequeño! 1-800-Pragma Continental” (s. f., 164). De este modo, Pragma intenta reducir lo particular y lo distinto a que sea casi imperceptible. De ahí que la apoden La continental porque remite a la idea del “melting pot” estadounidense, donde todos tienen supuestamente la oportunidad de alcanzar el conocido “American dream”, el cual, como todos sabemos, no existe.

La familia que estas tres hermanas constituyen en la obra se contrapone a la otra familia, de composición más tradicional, integrada por el matrimonio de Segunda y Genaro, así como por su hija Clarita. Llevo haciendo una sinonimia entre campesinos y jíbaros con respecto a esta familia a lo largo de este análisis, ofreciendo algunos apuntes de lo que significa, aunque sin entrar en detalles. He dejado para este apartado dedicado a los personajes hacer una breve digresión sobre lo que implica ser jíbaro puertorriqueño. Sin miedo a repetirme, recapitulo que el jíbaro se refiere al campesino de recursos sumamente humildes, o sea, perteneciente a la clase obrera, que vive de la agricultura en Puerto Rico, que trabaja la tierra y habita en la zona rural. No necesariamente tuvo acceso en el pasado a recibir la educación que actualmente es obligatoria, porque debía trabajar desde una temprana edad para poder sobrevivir, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Debido a esto tiene una manera singular de hablar, como ya mencionado -no pronuncia con propiedad algunas palabras y no conjuga correctamente los verbos. Forma parte de la historia de la isla y de su imaginaria cultural, sobre todo en la producción artística sobre el tema y la figura del jíbaro. Decir jíbaro para algunos es un término comúnmente utilizado como símbolo de orgullo nacional que acentúa el folclor y

la identidad nacional, aunque otros lo utilizan popularmente de manera peyorativa para referirse a una persona ignorante, campesina.

La familia jíbara que aquí nos ocupa habla en un volumen sumamente alto, reproduciendo frases y dichos populares como “muchacha er demonio”, “mai, pai”, “contrayao”, “ay visnen”, “yo no sé a quién habrá sali’o”. El acento y la forma de hablar de Segunda, Genaro y Clarita pertenecen por completo al estereotipo popular del jíbaro en Puerto Rico. Curiosamente, son tres en esta familia, al igual que la familia representada en el conocido Monumento al Jíbaro, antes mencionado. La imagen de este monumento refleja y refuerza la composición familiar tradicional, que aunque quiere homenajear al jíbaro, también insta a fijar los roles de cada uno de los personajes en este monumento. Este se compone de un hombre de pie con su mano derecha encima del hombro de su mujer que se encuentra sentada, mirando al bebé que lleva cargado. El hombre, que mira hacia al frente, a la distancia, tiene en su mano izquierda un palo largo, instrumento para trabajar la tierra. Él va vestido con una camisa de manga larga con cuello, y pantalón largo; ella, con un vestido de manga larga, también con cuello, que la cubre completamente. En este monumento quedan evidentes ciertos estereotipos enraizados en la realidad decimonónica puertorriqueña -entre muchos más- donde el hombre es quien sale de la casa a trabajar la tierra y la mujer se queda encargada de todos los menesteres de la casa y de sus hijos. Por medio de la vestimenta, extremadamente recatada y cubierta para una isla caribeña donde hay un alto índice de calor, se reflejan valores morales de comportamiento que en vez de desviar la atención de la sexualidad de ambos personajes, termina por señalarla.

La familia de Segunda y Genaro reacciona ante esta imagen del jíbaro. Para ello primero mimetiza hasta cierto punto el estereotipo y las imágenes creadas sobre el jíbaro. Una vez se insertan dentro de este discurso, sus diálogos y movimientos critican esta construcción fija de lo que significa ser jíbaro. En realidad, lo que distingue a esta familia es la contradicción de ser campesinos en la época actual, pues vive en el campo y aparentemente no conoce lo que es la ciudad, pero al mismo tiempo dicen comentarios sobre la ciudad contemporánea. Debido tanto a la crítica de ser jíbaro que estos personajes representan, como a esta contradicción inherente en ellos, conforman a lo

largo de la obra un proceso de hibridación que pudiéramos llamar “jíbaro urbano”;³⁶ un concepto que dista de una visión unívoca del jíbaro heredada de las grandes obras de la literatura puertorriqueña como *Tiempo muerto* (Méndez Ballester 2001), *La carreta* (Marqués 2013), *La llamarada* (Laguerre 1975), *La charca* (Zeno Gandía 2003), entre otras. Como quien visita el Monumento del Jíbaro, Segunda, Genaro y Clarita visitan lugares comunes del imaginario colectivo puertorriqueño que están grabados en la historia de la cultura y de la literatura de Puerto Rico. Teresa desencaja estribillos de canciones populares, eslóganes de publicidad y los títulos de estas célebres obras literarias donde se esboza la figura del jíbaro puertorriqueño, para crear un metatexto que pone en entre dicho el significado de la puertorriqueñidad.

Pero, ¿de qué están hechos estos personajes? ¿Cómo están contruidos? ¿De qué técnicas de caracterización se sirve la autora para contruirlos? Genaro, Segunda y Clarita están acostumbrados a la vida en el campo, donde trabajan la tierra y mantienen una finca. Poco a poco Teresa nos muestra que disfrutan de objetos de consumo actuales: televisión de pantalla gigante, películas alquiladas, compras personales. Al igual que los nombres de las tres hermanas, los nombres de los integrantes de esta familia jíbara urbana reflejan el carácter de cada uno. Genaro es un nombre derivado del latín Ianus, en honor al dios Jano. Esta deidad dentro de la mitología romana tiene dos caras, cada una mirando en dirección opuesta, resaltando su poder de mirar hacia el pasado y el futuro, hacia los comienzos y finales. No es casualidad que el nombre del mes de enero provenga de este dios, marcando el comienzo del año gregoriano, pero está muy cerca al año anterior. También, a este dios se le asociaba con la agricultura, entre otras cosas, pertinente al personaje de Genaro. Se puede incluso afirmar que Genaro encarna así la dualidad del dios Jano: mira hacia el pasado y el futuro al mismo tiempo. Sin embargo, este jíbaro se pierde, se confunde, y sus ojos se dirigen principalmente al pasado. Es un soñador que encarna el título de la obra: siente una nostalgia por el pasado a tal grado que vive en él. Genaro no puede parar de enaltecer de forma poética las cualidades de vivir de la tierra, de la vida campestre y de la naturaleza.

Se trata, pues, de un carácter complejo y fijo. Su caracterización es principalmente verbal, pero también se caracteriza por los signos teatrales no verbales como sus gestos,

³⁶ “Jíbaro urbano” es un término registrado en el Internet con derechos reservados por Julio C. para el siguiente enlace: <http://jibarourbano.net/>

movimientos, vestuario y acciones. No utiliza tanto la caracterización reflexiva, excepto cuando habla de su raza, de sus orígenes; tema que vincularé con la sociedad puertorriqueña en al concluir este apartado. Ahora me interesa matizar que Genaro rechaza su pertenencia a la raza negra, y crea así un gran contraste entre lo que dice y la apariencia física del actor que lo interpreta, Javier Cardona, quien sí es de raza negra. Una de las escenas donde se marca esto es cuando Segunda intenta explicar por qué su piel es negra, dando una suerte de caracterización transitiva de Genaro cuando joven. No obstante, su explicación no hace sentido como se puede apreciar en el siguiente diálogo:

Segunda: ¡Ay! Genaro entoavía recueldo cuando comenzajte en la caña... Eramoj tan mozalbetej, usté tan espigao. ¡Mie pa'llá, de tanto sol que ha cogío está prieto como el fondo del caldero; tan jincho³⁷ que era! (*Se sienta en la rodilla de Genaro.*)

Genaro: (*Indignado, la empuja.*) ¡No vieja, no; yo era indio!

Segunda: ¡Qué endisparate dice usté! (...) Acá llegaron córsejos, no indioj. (s. f., 154)

Segunda justifica el color negro de la piel de Genaro diciendo que es el resultado de su trabajo bajo el sol puesto que corta caña desde que era joven; razón para nada creíble. Pero Genaro, molesto, la corrige enseguida, diciendo que él era indio, tampoco creíble. A lo que Segunda contesta que fueron corsos (en su mayoría blancos de ojos azules) los que llegaron a la isla, no indígenas; exhibiendo así su falta de conocimiento respecto a la historia puertorriqueña y caribeña, puesto que en un pasado remoto llegaron a nuestras costas tanto indígenas, como negros y europeos de distintas razas, no solo los corsos. Segunda demuestra así compartir hasta cierto punto con Genaro la visión selectiva del pasado.

Segunda, lo segunda, como bien señala su nombre. Ella lo comprende profundamente y trata de suavizar toda la información que indique que el estilo de vida que él tanto venera se encuentra en peligro de extinción. Son muy afectuosos entre sí, a pesar de tener discusiones. Segunda asume la posición femenina que su marido espera de ella: se encarga de los menesteres de la casa. Al mismo tiempo, no se guarda su opinión y le reclama a Genaro lo que le molesta, como las condiciones físicas de la finca y de la casa. Es un personaje de carácter complejo y fijo, lleno de contradicciones porque, aunque intenta ser complaciente al escuchar las opiniones de su marido, se le escapa que comparte más la visión de Clarita con respecto a la vida contemporánea. Dicho de otro

³⁷ Palabra utilizada en Puerto Rico que significa pálido, descolorido, blanco (RAE).

modo, es consciente y disfruta de la vida citadina que la rodea. Su caracterización es más bien reflexiva que transitiva, alimentada por signos teatrales tanto verbales como no verbales. Su contradicción interna resulta también obvia cuando comparamos sus movimientos con su discurso, que muchas veces no se corresponden, al igual que hace Genaro.

Clarita, por su parte, representa la voz joven y urbana. Intenta decirle constantemente a su padre que la forma de vida que lleva no coincide con los tiempos en los que viven. También haciendo honor a su nombre, es clara, directa, resuelta y cuestiona los discursos de poder que sus padres asumieron, sin faltarles el respeto. Ella no cree en los políticos y no le emociona el convertirse en familia símbolo del partido político como a sus padres. Su personaje es también uno de carácter complejo y fijo. Su caracterización reflexiva también es verbal en su mayoría, pero su vestuario, acento, gestos y movimientos, todos signos no verbales, le dan asimismo una redondez a la construcción de su personaje. Aunque cabe recalcar que la caracterización transitiva que su madre hace de ella, cada vez que intenta corregirla llamándola “muchacha er demonio”, no corresponde con su personaje. Sino más bien da información de la complacencia de su madre frente a la opinión del padre cada vez que Clarita cuestiona la realidad en la que quiere creer.

Retomando la pregunta planteada anteriormente sobre de qué están hechos estos personajes, se puede responder que son casi unas caricaturas, al igual que las tres hermanas. La familia jíbara urbana en particular se convierte en una especie de revoltijo, de burundanga, en un receptor de discursos ajenos que otros repiten, como bien indica la autora en las acotaciones:

Sus diálogos están contruidos con títulos y personajes de nuestra literatura y teatro costumbrista. Además los diálogos están escritos con frases o “slogans” de campañas de publicidad de la Compañía de Turismo de Puerto Rico y campañas comerciales. (s. f., 148)

Esta explicación se hace específicamente evidente en Segunda y Genaro. Ambos consiguen una saturación de imágenes sobre el jíbaro donde ellos mismos no cuestionan nada de lo que están diciendo, sino que lo asumen. Aparte, un ejemplo de cómo Teresa pone en práctica estas acotaciones ocurre en la construcción del siguiente diálogo, hecho en gran medida de títulos de las obras literarias mencionadas, de varios eslóganes

políticos, de estribillos de canciones y de frases comunes con respecto a la hospitalidad puertorriqueña.

El siguiente fragmento ejemplifica esta saturación y diálogo construido con títulos de obras literarias y canciones populares. A continuación, he marcado las obras literarias o citas sacadas de ellas en letra cursiva y negrita para su mejor distinción. Además, incorporo algunas notas para explicar la proveniencia de ciertas frases de la publicidad local, de canciones o de citas literarias.

Genaro: ¡Nojotro lo hacemoj mejor!³⁸ (*Canta.*) Maíz, herencia del indio, regalo taíno, oro de Dios...³⁹

Segunda: (*Hacia el público con voz e anuncio publicitario.*) Venga, visítenos, quédese con mi casa. (*Ofreciendo su cajón.*) ¡Mi casa... es suya! ¡Estamos pa'servirle!

Genaro: (*Canta.*) ¡Y alegre...!⁴⁰ (*Se zambulle en su cajón. Pausa. Saca lentamente la cabeza del cajón y continúa:*) ¡Segunda! (*Mueve su mirada por todo "el horizonte".*) ¡Ven pa' que veas **la llamarada** del ataldecel en estos **tiempos mueltos**! Encimita del palmar,⁴¹ allí, allí **la memoria piello**...⁴²

Segunda y Clarita: (*Contestan tarareando unos acordes musicales característicos de nuestra música jíbara. Tratan de imitar con su voz el instrumento del cuatro, protagonista de la música campesina.*) Tinquicon-tin, tico, tico-tin, tin quicon tin, tico, tico-tin...⁴³ [...]

Segunda: **No recuerdo como fue**,⁴⁴ **María Soledá**⁴⁵ llegaba justo en **la víjpera del hombre**. De tanto caminar, Urayoán se echó a llorar; y **loj viejoj de mi alma**...⁴⁶ Y la **carreta** en aquella **chalca**.⁴⁷ (*Pausa. Segunda se levanta de su cajón, impulsada por el peso de la cabeza luego de haber desarrollado el vaivén del sillón imaginario. Mira al público, iluminados por una luz tenue. Ha descubierto algo en los rostros. Le hace señas a Genaro...*) ¡Genaro! (*Genaro ha estado sujetando el balaústre del fondo esperando que se*

³⁸ Reproduce eslogan, ligeramente adaptado, de la campaña publicitaria hecha por La Compañía de Turismo de Puerto Rico: "Puerto Rico, lo hace mejor". Esta campaña publicitaria comenzó en el 1994 bajo la dirección del Secretario de Turismo de aquel momento, Luis Fortuño. En la grabación de la representación, el público reconoce inmediatamente este referente y ríe.

³⁹ Hernández (s. f., 192) explica en una nota al final de la obra que se trata de una "Canción de anuncio comercial de los años 70 del aceite de maíz Mazola".

⁴⁰ Genaro canta estas dos palabras que pertenecen a la canción del "Lamento Borincano" escrita por el compositor Rafael Hernández, ya mencionada en esta investigación. Este fragmento dice: "Y alegre, el jibarito va, cantando así / diciendo así, bailando así por el camino..."

⁴¹ Palmar hace alusión a dos canciones. La primera "En mi Viejo San Juan" de Noel Estrada y la segunda "Bajo un palmar" de Pedro Flores.

⁴² Hernández (s. f., 192) precisa en las notas al final de la obra: "Cita del poema de Luis Llorens Torres 'El valle de Collores'".

⁴³ Canta esto imitando la melodía típica de las décimas, una de las composiciones tradicionales de los jíbaros.

⁴⁴ Palabras sacadas del poema "El valle de Collores" escrito por Luis Llorens Torres.

⁴⁵ Hernández (s. f., 192) señala en las notas al final de la obra que: "*María Soledad* título y personaje de una obra de teatro de Francisco Arriví".

⁴⁶ Palabras sacadas del poema "El valle de Collores" escrito por Luis Llorens Torres.

⁴⁷ *La carreta* es una obra de teatro escrita por René Marqués que presenta la historia de una familia jíbara. *La charca* es una novela naturalista escrita por Manuel Zeno Gandía.

*le baje la “juma nostálgica”. Él responde al llamado de su Segunda. Se le acerca con su pasito lento y jorobado. Cuando llega a su lado, Segunda se para encima de su cajón y le dice:) Mie pa’ llá. (Señala al público) ¡Yo nunca había vijto unoj **tiempoj mueltoj** máj lindo que ejto!*⁴⁸ (s. f., 150-151)

Esta cita se pudiera dividir hipotéticamente en dos partes con la finalidad de analizarla. La primera consiste en una combinación de eslóganes publicitarios y turísticos, junto a canciones reconocidas, así como de ritmos de la música jíbara de Puerto Rico. Mientras, la segunda parte resulta de una mezcla de títulos de obras literarias y de canciones típicas asociadas al jíbaro.

La primera parte comienza con una canción que parece pertenecer a la música típica local, pero no es más que el *jingle* de un anuncio de aceite de maíz. Le sigue la versión de Genaro del lema de la Compañía de Turismo, *¡Nosotros lo hacemos mejor!*, lema que originalmente se hizo famoso al ser pronunciado por personalidades reconocidas como los cantantes puertorriqueños Ricky Martin, Chayanne y Ednita Nazario en varias publicidades. Este lema llegó a ser tan popular en Puerto Rico que los puertorriqueños lo han incorporado a la vida cotidiana para subrayar el orgullo boricua, e incluso, los políticos lo han retomado en sus discursos, pero también se ha usado en tono irónico y cínico para criticar a los propios políticos y al gobierno del país. En esta obra Genaro se apropia de este lema con su acento jíbaro, lo que provoca un contraste con la pronunciación y contemporaneidad de las figuras famosas que han hecho esta publicidad. Teresa engancha este lema publicitario con expresiones que resaltan la hospitalidad de los puertorriqueños, en este caso frente a los turistas: *venga, visítenos*. La teatrera llega a lo ridículo cuando exagera la conocida frase dicha por los estadounidenses en español para ilustrar la hospitalidad latinoamericana “mi casa es su casa”, puesto que Segunda va más allá, concediendo su casa, al rematar con la frase *quédese con mi casa*. Es decir, que Segunda convierte la hospitalidad de la que tan orgullosos se sienten los puertorriqueños *-ejtamos pa’ selvirlej-* en una renuncia a toda posesión con tal de hacer sentir bien al turista. Esta actitud de la familia jíbara urbana pudiera recordar a los espectadores el eco del excelente libro de Emilio S. Belaval (2003) *Cuentos para fomentar el turismo* donde se

⁴⁸ *Tiempo muerto* es una obra de teatro escrita por Manuel Méndez Ballester.

presenta la realidad cruel, violenta y cotidiana del jíbaro que el turista estadounidense no ve (o no le interesa ver) cuando visita la isla.⁴⁹

Genaro responde al ofrecimiento de la casa de Segunda con una canción, pero solo las dos palabras que él prefiere destacar del “Lamento borincano”, de acuerdo a su visión: *y alegre*. Estas palabras resumen bien la idealización de Genaro sobre la vida jíbara a lo largo de la obra, es como si él mismo fuese el jibarito del que habla el “Lamento borincano”. En cambio, en la canción original el estribillo que le sigue a *y alegre* es “el jibarito va cantando así, diciendo así, bailando así por el camino” que corresponde al principio de la canción cuando el jibarito va al mercado para vender su mercancía agrícola. El estribillo provoca un contraste enorme con la conclusión de la canción. Al cabo de un día de trabajo el jíbaro, protagonista de la canción, regresa a casa diciendo que no ha vendido nada: “Y triste el jibarito va cantando así, llorando así, diciendo así por el camino: ‘¿Qué será de Borinquén mi dios querido? ¿Qué será de mis hijos y de mi hogar?’”. Estas son preguntas que el propio Genaro encarna en su personaje y refleja, a través de su confusión. Quizás al final cuando decide irse del acto inaugural y no ver el espectáculo de Perpetua se hace las mismas preguntas que el jibarito de la canción y se siente lleno de tristeza.

La segunda parte de la cita anterior también recalca la confusión de Segunda y Genaro quienes, al hablar, lo que logran expresar es un popurrí de títulos de obras literarias, versos de poemas, personajes extraídos de varias obras; todo dicho con gran entusiasmo, sin prestar mucha atención al contenido de lo que expresan. Ellos entran casi en éxtasis mientras entablan el diálogo acabado de citar, pero sus palabras van perdiendo sentido, mezclándose con el olvido, puesto que Genaro pierde la memoria y Segunda también al comentar que no recuerda cómo fue el pasado, citando ambos el mismo poema de Llorens Torres; compartiendo así una misma desmemoria. Dentro de este desvarío, Genaro está en una *juma nostálgica*, es decir, borracho de literatura, de olvido y de enaltecimiento al jíbaro, para quien en realidad los tiempos muertos jamás serían lindos, como los llama Segunda porque se refiere al tiempo donde ya se cortó la caña de

⁴⁹ Véase Emilio S. Belaval, *Cuentos para fomentar el turismo*. La primera edición data del 1946. A través de los cuentos poco a poco se va asomando la mirada del turista, ajeno por completo a la realidad del puertorriqueño, hasta encarnar el pensamiento estadounidense en el personaje de la maestrita Isabelita Piripín en el último cuento. Ella reproduce los discursos de Estados Unidos en su pedagogía, pero se frustra porque no funcionan en el contexto puertorriqueño.

azúcar y hay que esperar a que crezca la siguiente cosecha para poder trabajar. Durante este tiempo muerto los campesinos que trabajan en la caña se ven obligados a buscar otras posibilidades para ganar dinero. Todavía resulta más terrible que Segunda diga que nunca ha visto unos tiempos muertos tan lindos cuando en la fábula de esta tragedia dramática homónima, *Tiempo muerto*, ya que los personajes viven una vida llena de problemas y de desesperación, en una sociedad que les termina por ahogar.

En efecto, esta confusión y delirio constante en Genaro muchas veces provoca que su hija le desmienta frecuentemente. Clarita lo enfrenta con la realidad urbana, aparentemente nueva para él, cada vez que hace referencias a ella. Cada vez que la hija se remite a la vida urbana contemporánea la madre la manda a callar inmediatamente con un “muchacha er demonio”. A medida que avanza la obra, las actividades y preocupaciones de la vida citadina sustituyen los elementos de la vida en el campo. Verdaderamente, desde el comienzo de la obra el primer diálogo de esta familia lo tienen Segunda y su hija, en el ocurre un doble contraste.

Por un lado, entre ellas hablan naturalmente, pero sus cuerpos se mueven de forma antinatural (de cabeza, acostados con las piernas hacia arriba, de pie con la cabeza hacia abajo doblando el torso o, mejor dicho, “doblando el lomo”, expresión utilizada en Puerto Rico para referirse al que trabaja duro físicamente para vivir). Las dos tienen sus cabezas escondidas dentro de los cajones mientras contorsionan sus cuerpos y alternan posiciones incómodas que mantienen durante treinta segundos o un minuto para pasar a la próxima postura.

Por otro lado, el contenido del diálogo dicta indirectamente la tónica de la obra, abordando uno de los temas principales por medio del choque de dos tiempos totalmente ajenos uno del otro como se puede apreciar en la siguiente cita:

Segunda: Búscame loj latonej de agua que se me quedaron allá arriba en la quebra’...

Clarita: ¿Cuálej mai, los dos botellones de Cristalia?

Segunda: ¡Cáese la boca muchacha er demonio! Parece que nació de una mata e’ plátano; yo no sé a quién habrá salido esta contrayá de centella, me caso en la potorooca... (s. f., 149-150)

En esta cita se observa claramente la figura de la madre enfadada regañando a su hija, aunque no se justifica porque la hija no ha dicho nada fuera de lugar. En realidad, Segunda la regaña porque cuida la nostalgia del pasado inventado por Genaro, así como

su figura paterna de jefe de familia. Este no es sino un ejemplo entre muchos, pues Segunda repite esta reacción hacia Clarita en varias ocasiones.

La nostalgia de Genaro a su vez se acentúa cuando él intenta recuperar lingüísticamente este pasado que idealiza de la vida campesina, ilustrado en el fragmento citado que sigue: el soliloquio borincano. Con un entusiasmo inconmensurable, Genaro desea poetizar la vida jíbara del pasado y buscar de manera fútil el quinqué del título de la obra, es decir, aquella época de vida campesina que ya no existe:

Genaro: ¡Segunda! ¿Qué te parece si te hago el soliloquio borincano?

Segunda: *(Agotada de tanta pose)*⁵⁰ ¡Ay sí Genaro! ¡Ay sí, sí!

(Clarita posó con ellos para las primeras dos fotos luego se apartó quedándose sentada en el piso, aburrida. Cuando oye lo del soliloquio, trata de escapar pero no puede. Su papá la acomoda y los tres forman una estatua que evoca la escultura "Monumento al jíbaro" localizada estratégicamente en la autopista de San Juan a Ponce. Genaro se prepara para su discurso. Está trepado en uno de los cajones abrazando a Segunda. La nena está a sus pies.)

Genaro: *(Con tono de prócer.)* Recuerdo como fue... Era tan justo, corrió con tanto orgullo, hizo cantía de cosas, defendió con dignidad, luchó como naiden. Fundó caminos, se enfrentó con fuerzas, miró hacia el frente y navegó sin miedo, ¡fue tan justo! Era un líder, corrió, corrió, corrió como naiden, hizo lo imposible, defendió a loj nuejtroj, luchó con fuerza, fundó caminos, enfrentó al enemigo... corrió por años, y miró y defendió y luchó y fundó y corrió con tanto orgullo, ¡hizo lo imposible! Hizo ventaja, hizo caminos, hizo escuelas, hizo árboles, carreteras, monumentos, ¡hizo un pueblo...!

Clarita: *(Interrumpiéndolo)* ¿Y qué está haciendo ahora?

(Genaro se queda atónito ante el comentario de su hija. Busca con la mirada a Segunda y se percata que se ha quedado dormida, la levanta de una sacudida y ella despierta azorada.)

Segunda: ¡Cáese la boca, muchacha er demonio!

Genaro: *(Indignado, se baja del cajón sacando a Segunda.)* ¡Ya está bueno...!

Clarita: *(Decidida)* Me voy pa' Blockbuster.

Segunda: ¡Ay sí, una peliculita!

Genaro: ¿Qué jeso de blockbostel?

Clarita: *(Sin poner la vocecita de campesina criolla, le responde normal.)* ¡Papi, la tienda de videos que está allá abajito!

Genaro: ¡No, no no! Allá abajito ejta la quebra'.

Clarita: No papi. Allá estaba la quebra'. Ahora eso es Video Avenue y al frente está Blockbujter.

⁵⁰ Agotada de posar para las fotos del partido como familia símbolo.

(Genaro está indignado, molesto, frustrado ante la actitud de su hija. Mira a Segunda como diciéndole “ponle vergüenza”. Segunda eñangotada todavía medio dormida y cansada, hace el intento de calmar las aguas.)

Segunda: Mija, no le hable así a su pai, respete. (s. f., 158-161)

El discurso del soliloquio se ve interrumpido por la pregunta inquisitiva de Clarita y por el gesto de Segunda al quedarse dormida. Genaro, descorazonado, se da cuenta de que ellas no se identifican con este soliloquio y decide no continuar. La reacción física de Segunda y de Clarita produce identificación en el público, ya que este tampoco se identifica con este soliloquio porque lo que dice Genaro no toma en cuenta la realidad puertorriqueña actual. En él Genaro hace referencia a una figura nacional y política que aboga por los intereses de la isla, ya analizado en el apartado temporal de este comentario. Pero la realidad es que actualmente por más que los políticos digan que tienen como objetivo el progreso de la sociedad, esto no se refleja en sus actos, como bien se estableció que ilustra Perdóname. Por eso Clarita pregunta qué se está haciendo ahora al respecto. Segunda, quien perdió interés de lo que dice Genaro, se despierta rápidamente para regañar a la hija dando por sentado que alguna imprudencia habría dicho.

Me gustaría detenerme un poco más en el análisis de este soliloquio borincano pronunciado por Genaro porque coincide con la función caracterizadora del diálogo, respecto a la caracterización verbal que propone García Barrientos para el análisis de los personajes. Según él (2001, 174), el soliloquio, así como el aparte, “permiten a los personajes caracterizar(se) descubriendo pensamientos y emociones íntimos o secretos, imposibles de revelar en muchas situaciones de coloquio”. Aunque Genaro pronuncia su soliloquio para Segunda y Clarita, quienes demuestran su falta de interés mientras lo dice, entendemos la burundanga en la cabeza de Genaro, que recuerda cosas que no se entienden del todo. Lo poco que se entiende nos da una pista respecto a su necesidad por encontrar un líder, su deseo de luchar por lo local y la importancia de fundar un pueblo, de remitirse a los orígenes.

En cuanto a la clase social de la familia jíbara urbana, la imagen de una familia campesina –descalza, con ropa humilde, sin muebles en la casa, arrastrándose por el suelo y utilizando, de múltiples maneras, las cajas vacías de plástico que se usan para transportar los envases de leche fresca- choca enormemente con la pantalla de su *home theatre* que sorpresivamente baja del techo y ocupa casi todo el escenario. Con esta

familia vemos cómo, poco a poco, se va filtrando la idea de emplear el tiempo de ocio en actividades anacrónicas de la vida en el campo de hace unos cincuenta años. Entonces buscar agua a la quebrada como se hacía antes se sustituye por los botellones de agua envasada que se compran en el supermercado. Queda claro que la familia típicamente jíbara ya no corresponde a una representación actual de ninguna familia puertorriqueña.

En esta obra Teresa contrasta dos familias, ambas de tres integrantes. Al principio de este concepto escénico si uno, como espectador, se deja llevar por los elementos primordialmente visuales, y por los acentos característicos de las dos familias, pudiera hacer una oposición binaria pasado/presente, donde la familia de Genaro y Segunda representa el pasado, y las tres hermanas, el presente. No obstante, esta oposición resulta falsa debido a la rara hibridez de esta familia jíbara urbana que realmente no se puede situar del todo ni en un presente ni en un pasado real.

Por último, respecto a la caracterización de los personajes, queda por mencionar a las tres Lamentos que acompañan a las tres hermanas. Ninguna de las Lamentos dialoga verbalmente en voz alta con nadie. Ellas acatan órdenes, sumisas al servicio de sus superiores, o sea, de la Licenciada, de Pragma y de Perpetua. Se trata, entonces, de personajes de carácter simple y fijo. La caracterización de estos tres personajes es más bien implícita, puesto que casi no hablan, cada una es un reflejo de la hermana a la que acompañan, lo que se evidencia a través de los signos no verbales como la vestimenta y la partitura física antes mencionadas.

La secretaria de la Licenciada está pendiente de asistirla. Su función se reduce a ayudarla a moverse porque la Licenciada necesita su asistencia debido a su asma y a su obesidad que le dificulta enormemente su traslado. Lamento corre para anticipar los posibles obstáculos que puedan surgir durante el trayecto que hace la Licenciada desde el coche al interior del teatro. Una vez adentro del teatro espera pacientemente a que la actividad fluya y deja que sea la Licenciada quien le pida su asistencia cuando lo crea necesario.

La asistente de Pragma aparece brevemente en los últimos minutos de la escena. Pragma utiliza una soga para subir a la segunda planta y Lamento cumple su función cuando se la sujeta. Pero, la propia Pragma la rechaza desde el principio de su monólogo: “¡Nada de lamentos! (*Se dirige a Lamento que está detrás de ella.*) ¡No me sigas!” (s. f., 163). No es casual este rechazo puesto que las tres hermanas tienen un lamento que

cobra vida con este personaje. La misma Perpetua lo explica bien cuando dice: “Domésticamente aprendimos a olvidar pero el olvido se vuelve carga o lamento...” (s. f., 189). Por ende, el olvido de cada una de las hermanas se materializa en un lamento que cargan y que las asiste.

Luego del análisis del carácter de los personajes de esta obra, corresponde dar cuenta de las funciones pragmáticas y sintácticas. Las semánticas serán discutidas más adelante para concluir el análisis de los personajes y su significado en esta obra. Si bien acabo de responder a la pregunta cómo es el personaje según la dramatología de García Barrientos (2001, 176-177), la pregunta clave que dirige la discusión a continuación sobre las funciones del personaje es más bien: “¿‘para qué está’ tal personaje en la obra?”. Para contestarla hay que tener en cuenta una visión general del drama y la función que desempeñan los personajes, incluyendo al público.

García Barrientos (2001, 177-178) distingue en las funciones pragmáticas “dos clases (...) la del *personaje-dramaturgo* y la del *personaje-público*; lo que quiere significar: personaje ‘que hace de’ dramaturgo o de público; que es, por tanto, un personaje verdadero y un dramaturgo fingido o un falso público”.⁵¹ En lo que respecta al personaje-dramaturgo no hay ningún personaje que se salga de la gran ficción: nos encontramos en la inauguración de una feria. Dicho lo anterior, pudiera haber algo de seudodemiurgo en las tres hermanas, al ser interpretadas por la persona a cargo de la dramaturgia, de la dirección y de la interpretación de estos personajes: la propia Teresa Hernández. Incluso se puede distinguir entre las tres hermanas un personaje presentador “del universo ficticio” (García Barrientos 2001, 177) que pudiera muy bien ser la Licenciada Perdóname. Ella tiene una función de presentadora al comienzo de la obra en su discurso de bienvenida, dando la impresión de haber formado parte de la organización de los actos inaugurales a los que el público asiste. Hay que tener presente que este personaje no llega a manifestarse “en cualquier posición” ni tampoco “desde un nivel exterior”, tal y como explica García Barrientos (2001, 179) que ocurre en la función del presentador.

En el fondo, se puede decir que Clarita es un personaje portavoz “de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra” (García Barrientos 2001, 178). Ella, a pesar de mantenerse “al margen del conflicto, tiene encomendado formular, desde el interior del universo ficticio, el ‘pensamiento’ de la obra y que puede considerarse por

⁵¹ Cursiva empleada por el autor.

eso portavoz autorizado del autor” (García Barrientos 2001, 178). Además, recordemos que su propio nombre le da lucidez a su discurso contestatario, dicho desde su juventud y de su deseo de ver las cosas con claridad.

En cuanto a la “función pragmática orientada al público”, en este drama los personajes “establecen un ‘puente’ entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público” (García Barrientos 2001, 179). En particular, los personajes que se comunican directamente con el público son las tres hermanas al dirigir sus monólogos a los espectadores. Teresa juega con la relación *personaje-público*, variable en algunos personajes. En este drama el público en sí mismo está ficcionalizado, es el público que asiste a los actos inaugurales de la feria de ser puertorriqueño y se mantiene durante toda la obra. Cabe mencionar que otros personajes hacen también de público, incluso sentándose en las butacas, como Clarita, Segunda y Genaro, además de las Lamentos. No hay que olvidar que Perdóname comienza su escena sentada en la primera fila de butacas, empezando así a jugar con la identificación del personaje y el público; ya retomaré esta ficcionalización del público más adelante, cuando hable de la distancia personal.

Continuando con la función de los personajes, paso entonces a sus funciones sintácticas dentro del argumento de la obra. Las funciones de los personajes son principalmente genéricas, puesto que los personajes son fijos y se incluyen algunos personajes tipo, de carácter simple, como las Lamentos y Pragma. Todos los personajes comparten una misma función general: entretener al público que, según ellos, viene a presenciar los actos inaugurales de esta feria. Se trata de personajes que dentro de la fábula de esta obra vienen a ofrecer un espectáculo, totalmente ajenos al drama en el que se insertan.

Cada una de las tres hermanas intenta relacionarse con el público para entretenerle, pero inevitablemente producen en el espectador algunas sospechas y preguntas sobre estos actos inaugurales. Perdóname da la bienvenida y presenta la actividad como todo un ameno entretenimiento, donde participarán sus hermanas y la familia jíbara. Sin embargo, al mismo tiempo provoca en el público o lector un cuestionamiento: ¿por qué las otras dos invitadas para amenizar la actividad son hermanas de Perdóname? ¿Habrán sido acomodadas ahí por la Licenciada? También cabe considerar que quizás las hermanas tienen como función mostrar tres estereotipos de

personajes. Por un lado, Perdóneme es el la funcionaria política tonta, acomplejada, vacía de contenido. Una figura política que no sabe ejercer su oficio. Y uno se pregunta cómo un político tan mediocre como ella llega a presidir esta actividad. Por otro lado, Pragma es un *personal coach* o entrenador de vida que da charlas de autoayuda para que el espectador piense *en grande* y salga de sus complejos isleños. Quiere que olvidemos el ser pequeños, que pensemos en nuestro yo por encima del bien común. Ella motiva al público a ser egoísta, consumista. Y, el público o lector, se cuestiona cómo una persona que rechaza lo puertorriqueño en pos de lo estadounidense puede dar una charla de motivación en esta actividad, cuando lo que promueve es un comportamiento tan egocéntrico, perdiendo de vista al otro, que no es sino un obstáculo para alcanzar las metas individuales. Y Perpetua es una cantante de cabaret, de bar, que solo baila, acentuando constantemente su rol de entretener a través de la música, en su intento por banalizar su participación. No se entiende bien como una cantante que no canta llega a amenizar estos actos inaugurales. Si esta actividad de la feria fuese cierta y totalmente real en lugar de formar parte de una obra de teatro, el espectador o lector se pudiera preguntar cómo las hermanas se atreven a amenizar esta actividad de una manera tan malograda.

Además de la función de entretener y de presentar personajes estereotipados, cada una de las hermanas se caracteriza como jefa en relación a sus respectivas Lamentos. De esta forma se revela la relación jerárquica de las tres hermanas con el poder, aun cuando están llenas de inseguridades, de complejos y de olvidos que se convierten en lamentos. La familia jíbara también participa en el entretenimiento que ofrece esta actividad. De hecho, como Segunda y Clarita demuestran su intención de ver el espectáculo de Pragma y Perpetua, ilustran así la función de entretenimiento bajo la cual se amparan estos personajes.

De esta manera, todos los personajes de este drama se vinculan así con la acción principal. Se pueden dividir entre personajes sustanciales -que serían las tres hermanas y la familia jíbara-, y los funcionales -que serían las Lamentos, ya que ayudan al desempeño de las tres hermanas. He establecido al comienzo de este comentario que esta obra clasifica como un drama de personajes. Ahora que vinculo los personajes a la acción del drama corresponde mencionar que se trata de una dramaturgia que combina acción y palabra. Utilizando la terminología propuesta por García Barrientos, debido a que en este

drama se solapa una acción que subordina a los personajes, a la de los actos inaugurales de la feria, con lo que dicen los personajes. Esto se sustenta porque los conflictos que surgen en el drama los descubrimos a través de lo que dicen los personajes, ya que “Todos los conflictos anidan en el interior del personaje y de ahí que la palabra se convierta en el cauce de expresión privilegiado” (García Barrientos 2001, 183). Pero también lo que hace cada personaje en el drama se justifica con la acción principal. No obstante, se pudiera también afirmar que estos personajes fueron escogidos subjetivamente por los supuestos organizadores de los actos, que en el plano real este rol se entiende que lo desempeña la propia Teresa Hernández, creadora de este drama.

De ello resulta que este drama sea de estructura más abierta o narrativa y que sus personajes sean menos jerarquizados, puesto que “la sucesión desplaza a la causalidad como principio organizador de las acciones” (García Barrientos 2001, 184). Por lo tanto, en la jerarquía de los personajes las dos familias forman parte de los protagonistas. Por consiguiente, existen seis protagonistas o personajes principales, o propiamente dicho, se trata de un drama sexagonista en el que resulta difícil de jerarquizar a unos sobre otros mientras que las Lamentos no son más que personajes secundarios, de reparto.

Para hablar de la distancia personal en esta obra, comenzaré por distinguir los personajes idealizados, humanizados y degradados que dan cuenta de la distancia temática. Genaro se encuentra entre la categorización de personaje idealizado y degradado porque se trata de un personaje que no existe en la vida real cotidiana. Está hecho del idilio campesino tanto literario como publicitario; un lugar común en la ficción de la realidad. Aunque no “se rebaja a una condición infrahumana”, sí que “se presenta como una caricatura deformada de un hombre”, tal y como García Barrientos (2001, 186) define al personaje degradado. Por ende, Perdóname, Pragma, Perpetua y las Lamentos también se pueden considerar degradadas. Las tres hermanas son casi caricaturas, como bien marcado anteriormente.

En cuanto a Segunda y Clarita, ellas son más bien personajes humanizados, es decir, que se conciben “a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición” con los que el espectador o lector se puede identificar (García Barrientos 2001, 186). De este modo, la distancia temática personal respecto a los personajes de Segunda y Clarita es menor, ya que al ser humanizados, se acercan más a la realidad cotidiana que los personajes degradados.

La distancia interpretativa nos sirve para hablar del tipo de actuación que utilizan los actores para interpretar sus personajes ofreciendo “como resultado una gama de posibilidades entre el máximo ilusionismo y la máxima distancia interpretativa” (García Barrientos 2001, 186). En esta obra los actores llevan a cabo una distancia interpretativa que se acerca más al polo de distancia máxima que al de ilusionismo. Esto es porque los personajes parodian discursos, se trata de personajes que no se encuentran fácilmente en la sociedad, son constructos que sirven a la idea esencial de la obra, criticar: la imagen distorsionada de lo que significa ser puertorriqueño ya sea en lo político, lo religioso, lo folclórico; y la imagen del campesino como enaltecimiento o degradación de lo que es ser puertorriqueño. En consecuencia, aunque entramos en el juego que plantea cada personaje, se evidencia su carácter distanciador pues el público o lector es consciente de que un actor interpreta un personaje que es poco probable encontrar en la vida real. A pesar de tener muchos componentes reconocibles, estos personajes se llevan a la exageración.

La distancia comunicativa se utiliza para hablar de la relación del público con el personaje. Esta relación juega con la identificación y distanciamiento provocado en el espectador respecto a cada personaje, con lo cual este “se identificará más fácilmente con el personaje humanizado que con el idealizado o degradado, y con aquel con quien el actor se identifica más que con el asumido por éste mediante una interpretación distanciada” (García Barrientos 2001, 187). Así pues, el público se identifica con Clarita y con Segunda, pues son personajes humanizados; pero el acento exagerado de la familia jíbara provoca al mismo tiempo un distanciamiento, ya que no se escucha con facilidad en la vida cotidiana. Por el contrario, Genaro produce mayor distancia que el resto de su familia porque, como ya dicho, se trata de un constructo del imaginario de un jíbaro literario, lleno de ficción; no existe en la vida real. Pero aparte del acento hiperbolizado, el mayor distanciamiento de la familia jíbara ocurre en la conjunción de la partitura física con la palabra dicha, que se deja entrever cuando, por ejemplo, brinca de un lugar a otro gracias al uso que hace del cuerpo (hacer cola, tareas de la finca, tomar café). Mientras que en otras ocasiones el movimiento resulta disonante al diálogo que la familia jíbara sostiene, lleno de movimientos no cotidianos, favoreciendo así el distanciamiento.

En cuanto a las tres hermanas cada una produce más distancia que identificación pues todas exageran ciertos elementos de carácter. La torpeza de Perdóname la lleva a

disculparse frecuentemente, cosa que los políticos normalmente no hacen. Pragma se expresa con rechazo de la isla; es una entrenadora personal que quiere que entrenemos para formar parte del “melting pot” estadounidense. Así pues, se distancia del público porque transmite un mensaje alejado del discurso normal un *personal coach*, que tan de moda están hoy en día. Perpetua exagera su número de cabaret hasta crear un personaje único que dice que va a cantar aunque nunca lo hace.

En cambio, ciertas actitudes de estos tres personajes provocan marcadamente una identificación en el público. En el caso de Perdóname, podemos identificarnos con el tono que usa al hablar como un político, al dar su discurso; reconocemos su arraigo a la religión, e incluso sus disculpas frecuentes coinciden con el comportamiento de algunos puertorriqueños fuera del ámbito político, claro. Pragma tiene una actitud, reforzada por un discurso que describe a muchos puertorriqueños que desean la estadidad para que Puerto Rico se convierta en el estado número cincuenta y uno –aunque quizás la manera en que los estadistas se expresan en la cotidianidad es más tímida, menos directa que Pragma. Perpetua es muy simpática, es buena animadora de fiestas, agrada por su alegría y sus ganas de pasarlo bien, si bien es cierto que a veces exagera demasiado esta actitud. Además, en el momento en que Perdóname y Perpetua comparten anécdotas de su infancia, uno tiende a identificarse con estas hermanas quienes aparentemente no lo han pasado muy bien, ¿o están mintiendo? No se sabe y es posible que el espectador esté más dispuesto a creerles que a cuestionarlas demasiado, a pesar de que Perpetua hace hincapié en que el público no está ahí para creer lo que escucha.

Definitivamente, las hermanas con sus Lamentos son personajes inverosímiles. De manera análoga, la familia jíbara tampoco tiene referencia real, sino más bien son todos casi un estereotipo andante, en particular Genaro que quiere vivir enajenado en otra realidad. Si bien todos los personajes tienen características reconocibles en el diario vivir boricua, la particular combinación escogida por Teresa Hernández para cada uno los hace único e irrepetibles, imposible de hallarlos en la realidad.

Respecto a la perspectiva personal solo cabe decir que se trata de una perspectiva externa, o sea, objetiva. Los personajes comparten y perciben una misma realidad, la misma que el público, de acuerdo al universo ficticio creado por la autora. Solo hay un momento excepcional donde Perpetua percibe a otro personaje que el público entiende que no se encuentra en escena, pero que para ella es muy real; se trata del Mayestro. El

piano se reproduce evidentemente por una grabación y el personaje es latente, causando así un distanciamiento en el público al recordarle que está presenciando un montaje escénico.

Para comenzar la conclusión de este apartado me gustaría amarrar bien la semantización de los personajes en este universo dramático creado por Teresa Hernández, considerando lo expuesto hasta ahora. Analizar la semantización personal implica dar cuenta de los valores simbólicos, ideológicos y semánticos de cada personaje. Observemos a continuación cómo los personajes dramáticos aquí estudiados –excepto las Lamentos- contienen una alta carga semántica a tal punto que se tematizan. Genaro – padre y esposo afectuoso, hombre trabajador, pero inocente, como establecido- más allá de ser un personaje que vive nostálgico de un pasado que nunca ocurrió, se convierte en una suma de la imaginación de escritores, próceres y creativos publicitarios, al igual que Segunda. Los padres se conciben a sí mismos como una versión romántica y exaltada del jíbaro donde prima el enaltecimiento de una identidad local, nacida de la literatura producida por una burguesía educada. De esta manera, Teresa pone en entredicho la idea sobre la puertorriqueñidad que esconde el propósito de manipular la mentalidad de los puertorriqueños, manifestadas en algunas obras literarias, en ciertos discursos políticos y publicitarios. Ellos ingieren sendas nociones sin necesariamente digerirlas y, por supuesto, afectan directamente la forma en que ellos se ven a sí mismos.

Ahora, volviendo a Genaro, su gran problema es que la realidad de sí mismo y la que le rodea –por ejemplo, que es negro o que ni siquiera haya un gallo que lo despierte en la madrugada- entran en constante conflicto con la idea del jíbaro que él quiere sostener de sí mismo. Me detengo entonces en la raza de Genaro mencionada anteriormente, ya que provoca que el público reflexione sobre los discursos raciales. En Puerto Rico se piensa en general que ya no hay racismo, que ya está superado, al igual que el colonialismo, pero esto es un discurso falso en la vida cotidiana pues hay rechazo y discriminación contra las personas mulatas o de raza negra. Un dato que contradice el discurso de haber superado el racismo se encuentra en el censo de habitantes de la isla realizado en el año 2000, cercano a la fecha de la realización de este drama: “Según el Censo 2000, más del 80 por ciento de los casi cuatro millones de habitantes de Puerto Rico se perciben y se describen como blancos” (Ríos Avila 2003, 63).

Resulta interesante el contraste entre cómo los puertorriqueños se ven a sí mismos y cómo miran al que tienen al frente. No hay más que darse un paseo por cualquier lugar de la isla para observar que este resultado censal no se corresponde con la realidad. Este dato del censo implica, entonces, que los puertorriqueños rechazan su mestizaje, sus raíces africanas y prefieren incluso enorgullecerse de los orígenes indígenas de la isla como lo hace Genaro. El hecho de que no queden indígenas en Puerto Rico como resultado de la colonización española, convierte en anacrónico el que Genaro se conciba como indio. Quizás si hubiera una población indígena sería igual de discriminada que en los países del Cono Sur donde los que se consideran blancos discriminan contra los indígenas, aunque esto no es sino una suposición.

Rubén Ríos Ávila (2003, 64) apunta sobre este tema lo siguiente: “En Puerto Rico la fantasía racial es voluble y enigmática, dependiendo del cristal con que se mira y sobre todo dependiendo del que mira a través del cristal”. Explica de forma jocosa que los puertorriqueños probablemente contestaron así en el censo para que Estados Unidos nos mire con menos discriminación, más blancos de lo que somos. También explica que las categorías raciales de blanco y negro no se utilizan en Puerto Rico. Ríos Ávila (2003, 64) aprovecha su explicación para listar un puñado de sustantivos populares referentes a la raza donde se crea una gradación artificial que va de blanco a negro, ya sea por razones racistas o por pura costumbre:

Acá, en cambio, ¡somos de tantas formas! Aquí casi nunca nadie es negro o blanco, así, tan tajantemente, el blanco *blanco* aquí es gringo, es de otra parte. El negro *negro* es prieto o molleto, refiriéndose a un negro que es probablemente de otra parte. Nosotros, en cambio, nos vemos como trigueños, trigueñitos, piel canela, jinchos, jinchos papujos, grifos, canos, blancos de ojos azules, mulatos, quemaitos, café con leche, indios, taínos, rubiones, achinaos, negro de ojos verdes, negro bembón, chocolate, jíbaro, puertorro, boricua o sencillamente puertorriqueño, lo que para algunos es la máxima expresión de su identidad racial.⁵²

En resumen, el tema racial en Puerto Rico sigue provocando polémicas porque, como bien sostiene Ríos Ávila (2003, 64): “todos somos, de cierto modo, más o menos racistas en mayor o menor estado de recuperación”. Todavía se asocia de alguna manera la raza blanca a una raza superior y culta, y la raza negra a la pobreza, a la ignorancia, con pocas oportunidades sociales, lo cual también es una falacia, pues sigue provocando discusiones acaloradas en las cuales se criminaliza al negro pobre.

⁵² Cursiva empleada por el autor.

Pero volviendo al personaje de Genaro, al final del drama él ya no puede sostener su visión, sobre todo después de ver *La película extranjera* y darse cuenta de cómo viven los protagonistas citadinos en la película, por eso decide largarse. Él ya no quiere ser parte de la celebración de ser puertorriqueño, ya no quiere entrar en más conflictos ni ser parte de la familia símbolo. ¿Símbolo de qué? Se preguntaría el propio Genaro, al igual que el público. Por último, vale señalar que Genaro encaja en el sentido general de la obra debido al determinismo social que permea en Puerto Rico a finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad siglo XX principalmente. Genaro no es un héroe, no hace una gran hazaña y se encuentra atapado en una realidad anacrónica que no corresponde con su presente, según la información que nos dan los demás personajes.

Su antonimia es Pragma La Continental, quien comienza su discurso dirigiéndose al propio Genaro, invitándole a convertirse en un anexionista, a rechazar su identidad local, campesina, y a transformarse en un estadounidense más; en una continental como ella. Mientras Genaro enaltece el campo y lo rural, Pragma invita a todos a mudarse a los Estados Unidos o a hacer de Puerto Rico un gran centro comercial. Aunque suene ridículo este pensamiento el público lo identifica fácilmente con la mentalidad y el discurso de algunas personas que quieren que Puerto Rico sea el estado número cincuenta y uno. Incluso algunos políticos del Partido Nuevo Progresista (PNP) llegan a decir palabras parecidas a las de Pragma.

Por su parte, Segunda, madre y esposa comprensiva, trabaja el campo e intenta estar a medio camino entre Genaro y Clarita. Ella entiende que Genaro vea una realidad que no existe, pero suaviza los contrastes, y a veces lo hace a tal grado que llega al punto de enmascarar la realidad para que no se sienta mal. Ella trata de controlar la información que Clarita da del mundo que les rodea frente a Genaro para que él no tenga un choque demasiado fuerte con la realidad. Pero a ella misma le cuesta simular que el mundo de Genaro exista. Es curioso que mientras Genaro y Pragma son personajes antónimos, Segunda se deja seducir por el discurso de La continental. Esto se evidencia cuando ella escucha cantar a Pragma su versión de “Piel canela” y se emociona tanto que se contagia y canta con ella. En este momento Teresa ilustra, con el personaje de Pragma, que hay muchos jíbaros que repiten y adoptan el discurso de ella.

Clarita, llena de energía, está en proceso de aprendizaje y por lo mismo está en proceso de cuestionarse las cosas de acuerdo con lo que ella ve a su alrededor. Su

personaje se contrapone al de Genaro en todos los sentidos. Ella no cree lo que él dice, sino más bien ella se deja llevar por lo que ve, por lo que observa, sin ponerse las “gafas” de nostalgia de su padre; incluso intenta huir cuando este pronuncia su soliloquio porque no tiene nada que ver con ella. Ella es la jibara urbana moderna que disfruta ver películas, aunque sean las de Chuck Norris, y pasear con sus amigas. Ahora bien, esto no implica que deje de asumir sus responsabilidades en la finca.

Vale destacar que Clarita hace una pregunta que podemos vincular al personaje de Perdóname. Me refiero al momento en que Clarita interrumpe abruptamente el soliloquio borincano de Genaro, cuando este enaltece a un líder desconocido: “¿Y qué está haciendo ahora?” (s. f., 158). La misma pregunta se le puede hacer a la Licenciada: ¿Qué está haciendo ahora? ¿Está planificando la celebración de ser puertorriqueño en una semana, en un día o en un minuto? ¿Celebrando el premio de ser el único país pre-estado, otorgado por los países enanos? ¿Qué tipo de premio ridículo es ese? Realmente lo que resulta difícil de digerir es que, a pesar de ser un premio inventado para fines de esta obra, este tipo de proyecto ilustra la pérdida de tiempo de los políticos en parecer útiles al pueblo, encargándose de proyectos que no aportan al bienestar de los ciudadanos, mientras gastan dinero en actos inaugurales como el que simula este drama para aparentar así que hacen algo significativo, sin realmente emprender ninguna iniciativa fructífera que contribuya a la sociedad a la que se supone representan.

En fin, Perdóname es una senadora que no tiene un pensamiento propio sino una mezcla de discursos heredados. De este cuerpo voluminoso, enorme, completamente vacío por dentro, igual que su discurso, solo sale a relucir su estado enfermo e incluso infantil. Los primeros atisbos de su comportamiento político ya se observan cuando habla de su niñez y de las cosas que aprendió a considerar importantes, como por ejemplo servir, porque su madre le dijo: “Tú sirve, el que sirve, siempre come” (s. f., 145). Así cultivó su amor por la comida -como su cuerpo obeso corrobora- y por la política. La Licenciada es débil, incapaz de realizar lo que tiene que hacer sin ayuda alguna, como evidencia su Lamento. Su secretaria le asiste en todo, está pendiente de ella para que pueda ser una persona y una senadora funcional o, al menos, dar la impresión de no ser inútil. Pero Perdóname parece que tiene incorporada la canción del Gran Combo de

Puerto Rico como modo de trabajo “Y no hago más na’”, canción dedicada al vago que no quiere trabajar.⁵³

Perpetua canta, perdón, baila para no llorar debido a las operaciones que ha sufrido, a su voz global impuesta, a una infancia separada de sus hermanas, a unos padres que no querían que escribiera en letra pequeña, minúscula, o por si no le creemos lo que dice; baila para no pensar en su locura. Ella construye su propio cuento sobre sí misma, es una cantante que vive la música, a quien le da igual no cantar o que su espectáculo sea en sí mismo una contradicción. En su mundo todo esto hace sentido.

Teresa utiliza la metáfora de la familia, antes mencionada, sin ninguna inocencia, apelando así al uso de esta estructura social en la historia de la literatura puertorriqueña. Por ello, decide que los protagonistas sean seis, a lo que se suman las tres Lamentos. Probablemente esto se deba a que durante el siglo XX se consideraba a Puerto Rico como una gran familia, aunque aquí no entraré en detalles por no desviarme demasiado de los objetivos de este comentario. Me limito simplemente a utilizar una cita de Gelpí (1993, 54-55) que sirve de resumen para entender por qué Hernández utiliza esta metáfora:

Desde su surgimiento hasta su avatar más reciente —el populismo desarrollista de los años cuarenta, cincuenta y sesenta— ese discurso ha tenido una metáfora privilegiada: la equiparación de Puerto Rico con una gran familia. Se trata, pues, de un discurso conciliador que está fundamentado en el respeto a la autoridad de una figura paterna simbólica.

En la obra que nos ocupa esta estructura familiar tiene como pilar y cabeza a la figura paterna, insistiendo en presentar un modelo paternalista que se transcribe en la literatura y, sobre todo, en los ensayos que intentan definir la identidad puertorriqueña. Además, en esa “búsqueda de un padre perdido” que surge en el siglo XX, muchos han sido los voluntarios que quieren ocupar el lugar de padre en la historia de Puerto Rico por medio de sus escritos, incluyendo a Antonio S. Pedreira y a René Marqués (Gelpí 1993, 55).

A esta estructura familiar paternalista, añádase la tríada, concepto discutido también por Gelpí respecto a *Insularismo* de Antonio S. Pedreira (2006), a *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (2000) y a *Los soles truncos* de René Marqués (1986). En sendas obras literarias el número tres es fundamental porque simboliza “la tríada familiar”, liderada por el padre y compuesta por “la madre y al menos un hijo o

⁵³ “Y no hago más na’” canción escrita por Chiquitín García, forma parte del álbum musical “La Universidad de la Salsa” que salió al mercado en el 1983, bajo el sello de Combo Records.

hija”, lo cual resulta en tres miembros, porque sin este mínimo “no hay núcleo familiar”, tal como lo señala Gelpí (1993, 70) y como lo ilustra el Monumento al jíbaro. Esta misma estructura es la que sigue Teresa Hernández en el reparto de personajes de esta obra dramática: nueve personajes, divididos entre dos familias de tres y las tres Lamentos. De todos estos personajes, si tomamos en cuenta la tríada familiar paternalista de la que habla Gelpí, no es de extrañar que solo haya un personaje masculino, el *pater familias* Genaro, y que esté sumido en la confusión, sin saber bien dónde ir ni en qué creer.

Por otro lado, no resulta difícil relacionar a las tres hermanas de esta obra con las tres hermanas Buckhart protagonistas del drama titulado *Los Soles Truncos*, cuyo autor, Marqués, es citado por Hernández en varias escenas. Aunque las tres hermanas del drama de Hernández no tienen mucho que ver con las de Marqués, conviene destacar que las hermanas Buckhart miran siempre a un pasado que cada vez se aleja más hasta preferir el suicidio, quemando la casa con ellas dentro para purificarla con el fuego, luego de que una de ellas se enfermara y muriera. Emilia e Inés Buckhart escogen quemarlo todo antes que reconocer el poder del nuevo gobierno a principios del siglo XX, tiempo diegético de la obra, correspondiente a la invasión de los Estados Unidos y el perder la identidad que se había construido bajo el pasado español. Para ellas, su lucha consiste en validar una forma de vida de acuerdo a los valores burgueses españoles que existían antes de que Puerto Rico pasara a ser colonia estadounidense. Prefieren el encierro en la casa que salir y enfrentar la nueva realidad. Una vez muere el padre (síntoma de la falta de dirección de la tríada familiar), no hay una figura masculina paterna, lo que se traduce en una falta de ingresos y, por ende, de dinero.

Por consiguiente, las tres hermanas de *La nostalgia del quinqué... una huida* no se relacionan directamente con las hermanas Buckhart. En cambio, la familia jíbara sí que comparte con estas el tema de la nostalgia del pasado, expresado dentro de la estructura familiar mostrada en ambas obras. La diferencia en la obra de Teresa es que se critica esa añoranza. Gelpí (1993, 173) ofrece un poco de luz para vincular temáticamente la obra de Teresa con la de Marqués: “los discursos nacionalistas, pretenden contrarrestar todo tipo de dispersión, dislocación o desintegración; usualmente lo hacen invocando una retórica que apunta a un origen o espacio común nostálgico y utópico”. Con sus intervenciones verbales Genaro intenta traer al presente este origen de la vida campesina, uno realmente utópico, pues nunca existió de la manera en que él lo recupera a través de la

palabra. En definitiva, Genaro no puede ocupar el lugar de padre de familia dentro de la estructura familiar de tríada paternalista que comenta Gelpí (1993), pues él no tiene un discurso que lo sostenga dentro de esa estructura anacrónica, solo puede reproducir frases escritas por autores como Marqués y mezclarlas con otras de distintas obras que siguen la misma línea de pensamiento.

Para finalizar el análisis de los personajes dramáticos quisiera retomar a las tres Lamentos y su vínculo con la famosa canción “Lamento borincano” –*leitmotiv* de este drama- dentro del imaginario nacional y cultural puertorriqueño. Tomando en cuenta que la acordeonista Lamento la toca y la canta en escena resulta inevitable pensar que esta referencia es intencional por parte de Teresa. Aunque ya he hecho la referencia a esta canción, cabe recordar que al haber sido escrita en el 1929, habla de una época de mucha pobreza en Puerto Rico, pues cuenta la triste historia de un jibarito que sale con toda su ilusión a vender su cargamento pero no hay nadie a quien venderle ya que en ese entonces están casi todos los puertorriqueños, en particular el campesino, sumidos en la miseria y el hambre. La canción se ha convertido en uno de los himnos populares que enaltece el orgullo de ser puertorriqueño a tal punto que cantantes del calibre de Víctor Jara también la interpretaban, a pesar del triste tema de su canción. El estribillo resalta los atributos de la isla borincana, pero al ser un lamento, la última vez que se repite el estribillo, Puerto Rico se muere de hambre: “Borinquen, la tierra del edén, la que al cantar el gran Gautier, llamó la perla de los mares, ahora que tú te mueres con tus pesares déjame que te cante yo también”. Puesto que en *La nostalgia del quinqué... una huida* cada una de las tres hermanas llevan consigo su propio Lamento, transforma el “Lamento borincano” en personaje. Teresa añade así un elemento más al juego léxico en su pieza, ya que de primera instancia el espectador pudiera pensar que cada una tiene un lamento personal o nacional. Tomando en cuenta las múltiples referencias al “Lamento borincano” en este drama, no podemos sino pensar en la relación de las tres hermanas con sus lamentos literales y metafóricos, convirtiendo el lamento proveniente del olvido en una forma de vivir.

2.1.5. El efecto de distanciamiento y de ilusionismo en la recepción: un juego activo para reflexionar sobre la realidad puertorriqueña

El último apartado que queda por analizar siguiendo la dramatología propuesta por García Barrientos (2001, 193) es el de la visión que se refiere “al estudio del cuarto elemento fundamental del teatro, es decir, el público”, por tanto, discutiré la recepción dramática. Ya he ido hilando este apartado de visión en los anteriores, o sea, en el análisis del tiempo, del espacio y de los personajes, pero ahora me centraré más a fondo en la distancia dramática y en el juego que propone entre ilusionismo y antiilusionismo a lo largo de la obra que ocupa este análisis.

Importa clarificar en este momento que la distancia representativa -que abarca tres distintos aspectos de distancia (temática, interpretativa y comunicativa) sumamente vinculados entre sí- se puede definir como “una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores” (García Barrientos 2001, 194). Entonces, cuando se habla de ilusionismo, se entiende que el público entra en la ilusión de realidad que la obra de arte quiere representar, obviando un poco las características y elementos reales que conforman la representación. La distancia representativa se refiere a los mecanismos o elementos de una obra de arte que se ponen en evidencia frente al público; que rompen la ilusión de realidad ficticia creada y le recuerdan al espectador que está observando una representación de la realidad (García Barrientos 2001, 195). Con lo cual en este drama Teresa intenta crear el mayor ilusionismo posible al evidenciar un juego de evidenciar que muestra la doble cara (ficticia/real) de cada uno de los elementos dramáticos según la dramatología: tiempo, espacio, personajes y visión. En otras palabras, ella intenta crear la menor distancia entre la realidad conocida por el público y lo representado en la obra, sirviéndose de los quiebres causados por la distancia representativa, como veremos en más detalle a continuación.

La distancia temática o argumental atiende al aspecto “argumental, entre ficción y realidad” midiendo así la distancia entre “el plano de la ficción y el plano real” (García Barrientos 2001, 199). Resumo entonces cómo esta obra dramática acerca la distancia entre ambos planos. El tiempo en que se desarrolla la fábula de este drama es

contemporáneo al tiempo que vive el público, fácilmente identificable por medio de las referencias tanto al tiempo presente en el que viven actores y espectadores, así como al espacio que comparten. La distancia espacial también es cercana al grado cero, puesto que se hace referencia al teatro donde se lleva a cabo este acto inaugural. En cuanto a la distancia personal, o sea, la distancia de los personajes respecto a los actores que los representan, se trata de un drama que privilegia los personajes degradados ya mencionados (las tres hermanas, sus Lamentos y Genaro), provocando una distancia mayor con el público porque no son personajes que se encuentren en la vida real. Mientras que solo dos personajes, Segunda y Clarita, se presentan como personajes humanizados, en los cuales se elimina la distancia con el público.

Simultáneamente, hay que considerar la distancia interpretativa con la que también se juega en este drama. La distancia interpretativa se refiere a la “semiótica... entre interpretante e interpretado”, es decir, que “es la que separa la cara significante de la significada” siguiendo la división lingüística de Ferdinand de Saussure (García Barrientos 2001, 200). El tiempo en que se desarrolla la fábula de este drama es el mismo que la duración de la representación de la obra, al ser un acto inaugural, un evento en sí mismo. Esta manera de presentar la acción dramática y la fábula de esta obra convierten el tiempo en uno de orden isocrónico, creando un mayor ilusionismo ya que el tiempo escenificado y el real coinciden. Así pues, el público no percibe del todo la doble cara: la del tiempo de la fábula o diégesis y la de la escenificación.

En términos espaciales, la distancia interpretativa se juega en la manera de representar el espacio y sus componentes corporales, de decorado y de sonido. Como mencioné en el análisis del espacio, Teresa intercala el espacio icónico realista en los cuadros de las tres hermanas, quienes son conscientes de estar en el escenario dirigiéndose al público ficcionalizado que va a verlas, con el espacio metonímico que conforma la casa y sus zonas aledañas donde la familia jíbara se mueve durante sus estampas. En el momento en que los jíbaros de esta obra son conscientes de participar en los actos inaugurales y de estar sobre un escenario, la autora provoca una distancia menor entre la realidad espacial del espectador que va a ver *La nostalgia del quinqué... una huida* y la de los personajes dramáticos.

Desde el comienzo de la obra Teresa elimina la cuarta pared porque empieza en el estacionamiento. No es hasta que llega la Licenciada con su secretaria en coche y entran

que se abren las puertas del teatro. Esta llegada de los personajes intenta borrar los límites entre la ficción y la realidad, puesto que el público ve llegar a estos dos personajes en un vehículo oficial real, queriéndose así hacer pasar por personas reales que no forman parte de una ficción o fábula. Incluso, durante el tiempo de acomodo del público en la sala, la Licenciada y su Lamento permanecen calladas y sin moverse, como si fueran parte del público. El hecho de que la Licenciada se siente entre el público sostiene la difuminación de la cuarta pared. Como el resto de los personajes de esta obra también utilizan la sala de teatro completa durante la representación, resulta, entonces, interesante el juego que Teresa logra con el público con respecto a la eliminación de la cuarta pared.

Simultáneamente, Teresa provoca un quiebre a este efecto de ilusión que crea en la obra con la partitura física de los personajes. Ella logra este quiebre evidenciando la doble cara de los personajes (rol ficticio/actor) por medio de gestos y movimientos para provocar distanciamiento. Algunos ya los he mencionado a lo largo de este comentario, con lo cual solo repetiré ahora, a modo de apunte, que la propia Teresa pone de manifiesto su rol de actriz en esta obra al interpretar tres personajes, recordándole así al público que las tres hermanas son parte de una ficción.

A continuación me centraré solo en dos gestos interrelacionados que no he discutido hasta ahora y que ilustran la distancia interpretativa personal. Comienzo por un gesto particular que culmina en la realización de la coreografía al son de una danza puertorriqueña, discutida anteriormente en este comentario. La familia jíbara urbana comienza su cuadro repitiendo constantemente el gesto de esconder la cabeza dentro de uno de los cajones de leche. En la obra puede interpretarse como símbolo de estar avergonzados. Pero al mismo tiempo este gesto es una forma de crear distanciamiento. Cada uno de los tres utiliza un cajón para transportar los envases de leche, objeto común en las calles, pero en ningún momento lo manejan con la función original de ese objeto. En otras palabras, convierten un objeto familiar –el cajón de leche- en uno inusual, lo sacan de su funcionalidad original para resignificarlo constantemente a lo largo de la obra. Genaro es quien más lo utiliza, por ejemplo, cuando siente vergüenza o no quiere saber de la modernización de la vida campesina, o cuando quiere huir y esconderse en su propia nostalgia del quinqué, como se verá más adelante. Incluso una de las veces se

convierte físicamente en pollito que pía con la cabeza escondida dentro de uno de los cajones.

El segundo gesto, utilizado también en la escena que acabo de describir, aparece también a lo largo de toda la obra como una especie de luz intermitente que señala la misma vergüenza y actitud sumisa o huidiza que el gesto anterior de esconder la cabeza en el cajón de leche. Me refiero en este segundo gesto a la acción de eñangotarse, marcada repetidamente en las acotaciones de la obra. Esta palabra local puertorriqueña que también se puede encontrar como ñangotarse, se deriva de su origen africano según Tomás Navarro Tomás (1999, 197). Según el diccionario de la RAE, la primera acepción de esta palabra es ponerse en cuclillas, pero resulta interesante que las otras dos acepciones son humillarse, someterse y perder el ánimo. En el lenguaje coloquial de Puerto Rico se utiliza con frecuencia esta palabra para la acción de agacharse. Pero, vale indicar brevemente aquí, pues entrar en detalles nos alejaría del objetivo de este comentario, que ñangotado tiene un uso conocido a lo largo del siglo XX principalmente como una descripción peyorativa del puertorriqueño. Tanto Pedreira como Marqués hacen referencia al carácter dócil del puertorriqueño en su intento de analizar su sicología; ambos hacen evidente tanto el deseo de ofrecer una definición del mismo, como de explicar las razones por las cuales Puerto Rico no es una república, sino una colonia.

A partir de ver la representación, de la lectura del texto dramático y de algunos artículos y libros donde se analiza el trabajo artístico de Teresa Hernández, no pude obviar la resonancia y la connotación del gesto de eñangotarse. Lowell Fiet (2004, 321-365) utiliza esta palabra cuando habla de las “Dramaturgias para el nuevo milenio”, título de uno de los últimos capítulos de su libro, donde analiza brevemente las creaciones de Teresa junto a otros teatristas contemporáneos. A continuación cito el momento en que Fiet (2004, 321) emplea *ñangotada* respecto a las exploraciones de los teatristas del siglo XXI en las complejidades de una identidad tanto individual como colectiva.

Cada uno capta el doble reto de transformar la forma dramática-teatral, a la vez que se inserta dentro de y lidia con las complejidades de una (con) fusión neo/pos/colonial y trans/nacional, “ñangotada” y anárquica, tecno-bi-cultural y chauvinista de la identidad individual y colectiva puertorriqueña contemporánea.

Él se refiere a una identidad llena de confusión, una burundanga, donde el eñangotamiento significa una actitud de servilismo, de agacharse frente al otro, de sometimiento, como fue utilizada esta palabra por Marqués en los años setenta.

De la misma manera, en el ensayo originalmente escrito para el libro inédito de Hernández, *Lo mío es otro teatro*, que contiene la obra que nos ocupa, Vivian Martínez Tabares (s. f., 36) también utiliza esta palabra al final a modo de concluir el análisis de este drama, pero ella se centra en el cuerpo, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Una intertextualidad fabricada con títulos y obras emblemáticas de la literatura y la música nacional. Y una partitura gestual que fusiona la postura “eñangotada” de los cuerpos oprimidos y el cuerpo triunfador, grande, continental del dominador...

La dimensión corporal que le da a eñangotarse da luz a otra manera de emplear esta palabra, desde lo físico, tal como Teresa lo ilustra en la partitura física de los actores de esta obra. Martínez Tabares además inserta esta palabra en la relación de los cuerpos oprimidos frente al *triunfador, al grande, al continental del dominador*. Inevitablemente esta contraposición entre el cuerpo continental y el oprimido no puede sino relacionarse a la relación entre Puerto Rico y Estados Unidos. Sin duda alguna el cuerpo triunfador y continental encuentra un lugar privilegiado en el monólogo de Pragma, quien nos remite constantemente a la relación pequeño/grande, como resumen de la diferencia de tamaño y poder entre Puerto Rico y Estados Unidos.

Veamos a continuación esta relación entre el cuerpo triunfador frente al oprimido en esta obra dramática mediante el análisis del eñangotamiento físico y metafórico. Tomando en consideración los aspectos anteriores, no resulta tan descabellado que Teresa utilice a propósito este gesto de eñangotarse como guiño a la carga social de esta palabra, más allá de su significado literal de agacharse. En primer lugar, ella cita varias obras de Marqués en el diálogo que enuncian Segunda y Genaro proveyendo a este gesto múltiples implicaciones. Esto hace pensar que ella incorpora el gesto de eñangotarse como parte de un diálogo con Marqués. En segundo lugar, el tema de lo pequeño frente a lo grande, cual pitirre frente a un guaraguao, es uno de los grandes temas en Teresa, que se evidencia en este drama a través de Pragma que quiere ser grande, mientras que Perpetua prefiere lo local, lo pequeño con p minúscula.

Todos los personajes, a excepción de Perdóname, tienen especificado en las acotaciones que se eñangotan, sobre todo la familia jíbara. Comienza Genaro en su intento de ignorar a Segunda cuando ella le asegura que los indios no llegaron a Puerto Rico, sino los corsos. Las acotaciones indican que en ese momento Genaro se queda confundido, *“No le hace caso y recuerda nostálgicamente. Se quita la pava y la sostiene*

en su brazo derecho como si fuera otra persona: se eñangota lentamente” y habla de cuando se formaron como raza (s. f., 154). Genaro contesta físicamente con el gesto corporal de agacharse, quizás recordando su propia ficción de los orígenes de la raza puertorriqueña.

Más adelante, cuando Segunda anuncia que los han escogido como familia símbolo del partido político, inmediatamente *“se eñangotan a la vez”*, una reacción física a la gran noticia, seguida por el juego con los cajones de colores que simbolizan los tres partidos políticos principales (s. f., 156). De repente, la confusión de Genaro le lleva a preguntar cuál es el partido que les ha escogido, pero Segunda no tiene idea. Quizás esta reacción de eñangotarse tan pronto Segunda dice que han sido escogidos sirve para subrayar la confusión, la sumisión y servilismo al partido, sea el que fuere.

Además, más adelante hay una escena con los tres jíbaros urbanos, después del soliloquio borincano, en la que Segunda y Clarita están eñangotadas, mientras que Genaro se encuentra directamente en el suelo, acentuando más aún este gesto. Las acotaciones marcan expresamente lo siguiente:

[Clarita] *sale por el pasillo eñangotada como si fuera una enana. Genaro, quien ha entrado en otro estado de silencio depresivo, está inmóvil, sentado en el piso, frente-derecha, con la cabeza metida en el cajón verde; parece un avestruz. Segunda, quien ha continuado eñangotada, se le acerca, arrastrándose como si no pudiera caminar.* (s. f., 161)

Esta acotación señala explícitamente la relación de lo pequeño con el eñangotamiento, ya que se refiere a Clarita haciendo un gesto como si fuera enana. Genaro se encierra en su mundo, se deprime porque durante su soliloquio Segunda se quedó dormida y Clarita le interrumpió, cuestionándolo. Su gesto de meter la cabeza en el cajón verde, el que representa al Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) que nunca ha gobernado la isla borinqueña, se hila con el eñangotamiento puesto que Teresa hace el símil con un avestruz que esconde su cabeza por sentir vergüenza. Segunda, tan pronto Genaro la sorprende dormida, se eñangota un poco antes de esta acotación, aún adormilada. Hubiese podido acercarse a Genaro de pie o a cuatro patas, pero Teresa escoge que no utilice las piernas, sino que se arrastre hasta él para consolarlo. Llama la atención que se le ocurre animarlo con *“una cancioncita de partido político”*, reutilizando la intertextualidad como recurso de comicidad: *“¡Genaro, tranquilo, el pueblo está contigo!”* (s. f., 161).

Pragma tiene un solo gesto de eñangotamiento que, aunque parece funcional para bajar de la segunda planta no se puede desligar de las connotaciones de este gesto utilizado por los demás personajes: *“Llega al centro del balcón, se eñangota y suelta una escalera de sogas que cuelga hacia la planta baja”* (s. f., 163). En realidad, no sorprende que Pragma no se eñangote nada más que una sola vez debido a su discurso para rechazar lo pequeño y ser grandes; característica que la aleja de Perpetua, quien abraza lo pequeño, desde su pequeño tamaño.

La cantante que baila, a pesar de realizar movimientos pegados al suelo resaltando esta pequeñez tan apreciada, según las acotaciones solo se eñangota al principio de su intervención cuando está haciendo la prueba de sonido del micrófono que no está conectado. *“Eshta es mi voch balla, (mientras dice esto se ha eñangotado con todo y micrófono) eshta es (incorporándose hasta quedar en puntillitas) mi vosh alta”* dice Perpetua antes de hacer evidente que no va a cantar, sino bailar (s. f., 184). De la misma manera que Pragma mira hacia lo grande, lo continental, y por esto el gesto de eñangotarse no cobra mayor significancia, Perpetua comienza su monólogo haciendo referencia a lo alto y lo bajo, a la contraposición de lo grande y lo pequeño. Tan pronto ella pronuncia el texto acabado de citar para hacer la prueba de su voz, aclara que la voz alta y la baja *“serán mis dos vouches eshta noche”* (s. f., 184). En fin, se puede afirmar que el uso del gesto de eñangotamiento provoca en la obra un efecto de distanciamiento al quebrar la ilusión de la diégesis mediante esta referencia.

Para concluir la distancia interpretativa considero pertinente mencionar la proyección de *La película extranjera*, cortometraje que se muestra como un elemento de distanciamiento porque mediante el quiebre en escena nos recuerda que estamos frente a un montaje escénico. La película enfoca la atención del público a la contradicción que surge al observar a una familia de pocos recursos económicos ver una televisión de pantalla tan gigante que cubre casi todo el escenario. Sobre todo, porque toma tiempo escénico subir y bajar la pantalla, lo que pone en evidencia los recursos técnicos del teatro. Por un lado, llama la atención que el hecho de mostrar esta película rompe la cuarta pared de varias formas favoreciendo un efecto de distanciamiento en el público. Primero, Genaro y Segunda suben a la rampa para verla, añadiendo otra instancia más donde se rompe la noción de ir al teatro a ver una obra que se presenta solo en el escenario. Segundo, la pantalla gigante se convierte en una hipérbole que no se

encuentra en la vida cotidiana: la mayoría de las personas no tienen una pantalla así de grande; en esto reside el recurso de comicidad.

Por otro lado, el efecto de distanciamiento también se refuerza a través del contenido del cortometraje. *La película extranjera* presenta a un grupo de personajes que “son absurdas caricaturas del ‘fashion’ y la cultura plástica homogenizante” dentro de una historia que sirve como perfecta “excusa para ver a Puerto Rico como si fuera un país continental, peninsular, extranjero” que se encuentra “enterrado en un progreso desmedido y aberrante, sobre todo para una isla caribeña tan pequeña”, tal como lo explica la propia Hernández (s. f., 166) en las acotaciones. Además, no hablan español sino “un lenguaje inventado que se traduce con subtítulos en español” (s. f., 166) como cualquier película extranjera que no sea en español, o sea, en versión original con sus respectivos subtítulos. En este cortometraje aparecen unos personajes muy modernos que dan la impresión de no tener ninguna conexión con Puerto Rico, excepto los espacios en que se rueda. Como si fueran grandes estrellas de cine, se reúnen para realizar un juego muy particular para evadirse de la realidad puertorriqueña. El juego consiste en escoger una nacionalidad extranjera que adoptan para escapar del contexto borinqueño. Llena de clichés tan absurdos que producen comicidad, estos extraños personajes se imbuyen en una realidad artificial y extravagante de total contraste con la cotidianidad puertorriqueña.

En términos temáticos este cortometraje dialoga evidentemente con la obra dramática. En primer lugar, los personajes de *La película extranjera* hablan un idioma inventado del mismo modo que hace Perpetua, aunque no se trata del mismo lenguaje. En segundo lugar, se pudiera decir hipotéticamente que Pragma se incorporaría perfectamente a este grupo porque comparte con los personajes del cortometraje un discurso continental donde se elogia lo extranjero; aunque Pragma más bien enaltece todo lo relacionado a Estados Unidos, sin mencionar otros países. Por último, la crisis de identidad de los personajes del cortometraje y de *La nostalgia del quinqué... una huida* los lleva a fugarse de la vida cotidiana en Puerto Rico, huyendo así a una realidad inventada, a la ficción que ellos prefieren vivir. Frente a la realidad aplastante de la sociedad puertorriqueña, en lugar de ver cómo lidiar con ella, deciden efectuar un acto de escapismo en toda regla. La crítica de Hernández consiste justamente en mostrar lo absurdo que resulta esta evasión, llevándola a lo hiperbólico, a lo ridículo.

Prosiguiendo con este comentario, corresponde discutir la distancia comunicativa “o pragmática, entre sala y escena o público y actores” (García Barrientos 2001, 199). Este aspecto de la distancia toma en cuenta directamente la recepción del público y su rol en la obra. Efectivamente en *La nostalgia del quinqué... una huida* hay “una dramatización explícita del público” donde se marca el desdoblamiento de este, así como el de la sala “según el eje realidad/ficción” (García Barrientos 2001, 201). En la distancia interpretativa mencioné la eliminación de la cuarta pared cada vez que los personajes dramáticos se dirigen directamente al público. Queda aún por analizar a continuación el rol ficticio explícito del público en este drama, atribuido directamente por los personajes, dentro de la distancia comunicativa personal.

En esta obra dramática Teresa le atribuye entonces una serie de roles al público, jugando con su doble cara –la real y la ficticia- durante la obra. Tan pronto llega el público al teatro ya entra en la ficción de los actos inaugurales, teniendo la posibilidad de jugar en los distintos quioscos ubicados en el estacionamiento. La atmósfera de verbena invade este espacio como preámbulo a la obra dramática que el público ha venido a ver. Luego, la Licenciada Perdóname ficcionaliza al público al darle la bienvenida oficial a los actos inaugurales de la gran feria del Instituto de Cultura Puertorriqueña a la que, según ella, han asistido, atribuyéndoles así su rol ficticio. Durante los cuadros de la familia jíbara los personajes no interpelan directamente al público. No obstante, Clarita les dice a sus padres que va a ver el espectáculo de la cantante Perpetua y se sienta en la primera fila de butacas para disfrutarlo. Mientras tanto Segunda le dice a Genaro, cuando este se empecina en irse, que no quiere perderselo y que quiere terminar las estampas vivientes; referencia a la obra de la que forman parte. Además, Segunda escucha perfectamente a Pragma al punto de cantar con ella, haciendo una invitación implícita al público para que cante también. En estos momentos se rompe toda convención del teatro aristotélico. A pesar de estos quiebres de la cuarta pared, los personajes no tienen conciencia de que son parte de una obra. En su realidad ficticia están todos ahí debido a los actos inaugurales en los que participan. Consiguientemente, los personajes le atribuyen al público un rol que se acomoda a la relación ilusionismo-antiilusionismo con la que Teresa juega en este drama.

Respecto a la recepción del público, este reacciona a favor de la doble cara. Por ejemplo, los espectadores responden al rol que Perdóname y su Lamento les adjudican

cuando entra el coche oficial con la Licenciada Perdóname y su Lamento provocando en ellos un silencio repentino. Este silencio no dura mucho, pues se rompe inmediatamente que se empieza a acomodar el público en la sala del teatro. Tan pronto se sientan en sus butacas, al no ver una acción particular por parte de la Licenciada y de Lamento, luego de un tiempo prudente, automáticamente vuelven al silencio.

En cuanto a la integración e interacción con el público, Pragma y Perpetua entran en contacto físico con este, todo un riesgo que asume Teresa como directora y actriz, ya que es ella misma la que lo lleva a cabo. Pragma camina y brinca deportivamente entre las butacas e incluso besa en la mejilla a uno de los espectadores, moviéndose, al igual que sus hermanas, en la sala. Perpetua incluso atribuye un nombre al público que utiliza cuando menciona su voz global por vez primera: “la mayor comprensión e consideración a la publica latente” (s. f., 185). Parece muy simpática al decirlo, pero en realidad les está llamando público oculto, escondido y aparentemente inactivo, cuando lo tiene justo al frente. La palabra latente juega con la inactividad del público que se encuentra en la sala de manera latente, casi sugerida, como los personajes latentes en los grados de representación que propone García Barrientos. Con este sustantivo Perpetua quiere activar a los espectadores, desea que vivan la música con ella, que participen en la obra, al punto de llegar a pedirles que la acompañen en su última canción, “Calciame il peso”, para que la canten con sus cuerpos. De nuevo, acción muy riesgosa porque el público se sorprende con esta propuesta que los saca del todo su posición inactiva, escondida, cerrando definitivamente la obra con un gesto de distanciamiento que incorpora al público. En ese momento es imposible que el público, desde su doble rol real y ficticio, no sea consciente del doble rol de la actriz/personaje que está cargando y de la simultaneidad de ambos roles, causando así un quiebre en la ilusión del drama, privilegio de la representación dramática, como bien comenta varias veces García Barrientos (2001) en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*.

La familia jíbara también utiliza el espacio de la sala convirtiéndola en su casa y en el recinto que la rodea, moviéndose por los pasillos, obligando al público a seguirles, a verles en el interior del teatro que por convención solo ocupan los espectadores. El público acepta entonces la convención teatral donde, a pesar de ver que la rampa está hecha de un somier y una tabla de madera, también se utiliza como si fuera la loma al

lado de la casa de la familia jíbara, marcando así un efecto de distanciamiento en el público.

A continuación repasaré brevemente la relación entre los personajes con la identificación o distancia que provocan en el público, “que se ve forzado a desdoblar su distancia comunicativa” (García Barrientos 2001, 201). Perdone produce distancia en la medida en que se evidencia el traje que lleva puesto para hacerla obesa. También hay distancia cuando su discurso es cada vez más vacío, menos verosímil en un político. Sin embargo, crea ilusión en la medida en que habla como un político, como una religiosa, aunque un tanto torpe. Pragma es un personaje de distancia máxima, pero que despierta simpatía debido a la comicidad que se produce al utilizar un código de mejoramiento personal que promueve el egoísmo, la violencia, la negación de ser puertorriqueño, todo un oxímoron. Perpetua es un personaje también inverosímil, como sus hermanas, ya que su profesión de cantante que baila una canción es lo suficientemente atípica. Su idioma favorece la distancia porque no es conocido por nadie, es una lengua supuestamente global. Perpetua invita al público a manifestarse si no entiende lo que dice: “Si alguna persona de la pública no comprendiera alguna palabra de la que eu emito, favore de alzar la braza et eu velozmente (se deliza con todo y micrófono hacia el piso) traduzco a la versión local” (s. f., 184). Pero nadie en el público participa, probablemente porque está acostumbrado a un rol pasivo durante un acontecimiento teatral. Sus movimientos también crean distancia, ya que pertenecen a una coreografía de danza contemporánea que se caracteriza por ser pegada al suelo y con muchos movimientos horizontales.

La familia jíbara provoca distancia tanto en el hablar del campesino como en sus movimientos. Genaro produce distancia porque se trata de un constructo del imaginario de un jíbaro literario, de un campesino idealizado. Por tanto, potencia el distanciamiento cada vez que utiliza reconocidas frases sacadas de distintas obras literarias o, nos cuenta y nos muestra su vida en el campo, y su amor por él. Sus movimientos, que por momentos se disocian de la palabra y que por otros expresan lo que el personaje siente, nos distancian. Segunda provoca identificación en su caracterización como madre, utilizando frases populares que suelen usar las madres en Puerto Rico. Segunda y Clarita también favorecen el ilusionismo en cuanto hacen alguna referencia a detalles de la vida cotidiana puertorriqueña de ese momento, mientras que suscitan simultáneamente un quiebre que nos distancia de su naturaleza jíbara de los años cincuenta. Clarita además

promueve una identificación cada vez que cuestiona la realidad ficticia que concibe Genaro.

En cuanto a la relación con el tiempo, se trata de un drama contemporáneo lo que implica una distancia comunicativa temporal simple. Por el contrario, también existe una distancia comunicativa temporal compleja y simultánea debido a la confusión de las distancias temporales en el momento en que se entremezcla un pasado ficticio con la realidad contemporánea. En fin, el anacronismo mencionado en el análisis temporal de este drama implica este tipo de distancia en el público puesto que este “se ve forzado a desdoblar su distancia comunicativa” (García Barrientos 2001, 201). Por su parte, la distancia comunicativa espacial produce una identificación por parte del público respecto al lugar de la representación, alimentando así el ilusionismo. De esta forma, el espacio real del teatro coincide con el espacio de la diégesis.

Estrechamente ligada a la distancia dramática se encuentra la perspectiva dramática. Esta obra ofrece una perspectiva externa que se acerca al polo del distanciamiento, ya que la mayoría de los personajes son paródicos, exagerados y recogen una serie de comportamientos del puertorriqueño. Así pues, pudiéramos quizás hablar de una tipología estereotipada de caracterización del puertorriqueño. La perspectiva interna explícita implica una identificación con los personajes y su perspectiva. Dicha identificación ocurre en distintos momentos del drama con varios personajes, haciéndola así múltiple. De este modo, a través de la convención teatral que asume la doble cara de los elementos teatrales, la familia jíbara reproduce su hogar y nadie duda de que así sea. Por otro lado, Segunda y Clarita son las que entienden la realidad idealizada del pasado que contamina el presente de Genaro. Como oscilan entre la realidad de Genaro y la que les rodea, su perspectiva es múltiple. Genaro, a pesar de querer contaminar la obra con su perspectiva de una realidad pasada y ficcionalizada en el presente, se da cuenta de la inconsistencia de esa realidad, que tanto quiere creer, en su diario vivir. Respecto a las tres hermanas, todas hablan de sí mismas en sus monólogos, y un poquito de las otras, dando una visión más ampliada de esta familia desarticulada, con una perspectiva externa que coincide.

Los personajes saben evidentemente más sobre ellos mismos que el público, pero ofrecen mucha información, sobre todo las tres hermanas. Por ello, se puede afirmar que ocurre una paralepsis, puesto que los personajes ofrecen “más información de la que

cabe esperar” (García Barrientos 2001, 213). Por ejemplo, Perdóname cuenta detalles de su vida privada que sobran en un discurso oficial, en particular me refiero al repaso que hace de sus condiciones de salud y dolencias físicas. Estos detalles no son necesarios en un discurso oficial de bienvenida. Más sin embargo, sí lo son para el propósito de Hernández en esta obra. Por otro lado, en cuanto a la interrelación entre los personajes resulta interesante apuntar que las dos familias en este drama no se comunican entre sí. Incluso no sabemos si las tres hermanas se hablan en el presente o no; ninguna menciona nada al respecto. En fin, las hermanas dan información de sí mismas y de las otras, caracterizándose entre las tres y la misma dinámica sucede en la familia jíbara. Pero una familia no caracteriza ni da información de la otra.

La perspectiva cognitiva interna produce una identificación con lo que cuenta cada personaje en este drama. De entrada le creemos a Perdóname cuando cuenta el orden de lo que sucederá en escena, detalle que parece que los demás personajes desconocen. Pero, son los pequeños detalles, como el que Segunda haga comentarios sobre lo que sigue a continuación, los que dejan saber al público que los personajes tienen más información sobre la participación de los otros en la fábula. Aunque no hay que olvidar que Perpetua también pone en entredicho el creerle a los personajes al decir que no están ahí reunidos para creer, sino para vivir la música. Y así sucesivamente el público se va identificando con cada uno de los personajes, quienes, en un momento dado provocan al mismo tiempo extrañamiento mediante los quiebres que he mencionado en la distancia dramática.

Dicho lo anterior, para los personajes el público se encuentra ante una presentación en el caso de las tres hermanas, y frente a una seudorepresentación cuando ve a la familia jíbara. El espectador siempre sabe menos que los personajes, excepto en los momentos en que Genaro busca en el presente la presencia de elementos del pasado narrativo del campo y de la vida campesina, lo cual produce extrañamiento pues el espectador sabe que esta vida no existe.

También merece la pena mencionar la perspectiva escénica puesto que depende del director de la obra que, en este caso, es la misma persona que escribe e interpreta tres de los personajes (García Barrientos 2001, 215). Teresa escoge, en tanto creadora de este concepto escénico, el uso del espacio escénico, que incluye la sala, espacio primordialmente del público, donde los personajes se acomodan como un espectador

más, se mueven e interactúan con los asistentes. Entonces, el punto de vista coincide con la perspectiva de Teresa, está presente a través de su dirección, de su interpretación y de su dramaturgia, tanto del texto dramático como de las partituras físicas, dejando evidente su visión del drama.

La perspectiva afectiva resume lo anteriormente dicho, describe cuando el público y el lector se identifican y sienten empatía por todos los personajes, al mismo tiempo que también sienten antipatía o extrañamiento. Quizás los personajes que más producen empatía son Segunda y Clarita, los humanizados, y los que provocan más antipatía serían Pragma (a menos que el espectador o lector comparta el discurso de este personaje) y Genaro, a quien por momentos no se le entiende debido a la mezcla tan grande de discursos. Añádase a esto su insistencia de que vive en los años cincuenta, momento histórico distanciado de la contemporaneidad de los espectadores. Resumiendo entonces, todos los personajes provocan una identificación y un extrañamiento a través de sus correspondientes perspectivas o puntos de vista evidentes en lo que nos cuentan y en cómo lo cuentan.

La perspectiva ideológica también entra al juego de la identificación y el extrañamiento, pero esta vez por medio de la ideología que presentan los personajes en el público (García Barrientos 2001, 225). Me atrevo a afirmar que la única que presenta una ideología que provoca identificación es Clarita, quien al ser de una generación más joven, cuestiona los discursos de sus padres y presenta la mentalidad de la juventud en las estampas vivientes de la vida campesina, incluyendo elementos de la vida urbana. En cuanto al extrañamiento, la perspectiva ideológica de las tres hermanas, así como la de Genaro y Segunda, distancian al público al emitir un discurso casi caricaturesco, como sus personajes. La Licenciada Perdóname no cae simpática, es débil e incompetente; su discurso es incoherente. Pragma está llena de vitalidad y energía pero enfocada en venerar lo grande, al continente de Estados Unidos, a pisar y renegar lo pequeño, a Puerto Rico. Ella representa al sector de la población que defiende el bienestar personal promovido por el capitalismo, el neoliberalismo y la estadidad para la isla. Perpetua es la voz local de una música pero que no puede hablar, que no comunica con la palabra, y cuando habla entre canciones lo hace en un lenguaje que más nadie habla. Además, el público se puede preguntar por qué no se refiere a sí misma como bailarina. La familia jíbara provoca distanciamiento a través del choque de dos diálogos: el que ocurre entre

sus cuerpos y sus movimientos y lo que dicen. Más allá del extrañamiento, los personajes llegan a la exageración o hiperbolización.

Ciertamente he hecho referencia a todos los componentes del drama, tomando en cuenta la ilusión y el distanciamiento, así como la doble cara de sus cuatro elementos, la real y la ficticia. Pero falta un componente por analizar: los niveles dramáticos. La acción dramática principal es la de asistir a los actos inaugurales de una supuesta feria para celebrar la puertorriqueñidad en la cual todos los personajes se insertan en el mismo marco, y aunque la diégesis de la familia jíbara parece pertenecer a otro nivel, según lo plantea la propia Licenciada, no es así.

Perdóname anuncia como parte de la animación de los actos inaugurales unas “estampitas vivientes que representen la vida campesina”, escogidas, según ella, por los asesores culturales (s. f., 145). Genaro, Segunda y Clarita son conscientes de realizar unas estampas vivientes, pero solo a partir del momento en que Segunda cuenta que fueron escogidos como la familia símbolo del partido. Antes de este momento, lo que se ve es a la familia jíbara interactuando en su casa y sus alrededores. Como dicho anteriormente, algunos de los diálogos de la familia jíbara no se entienden al estar plagados de referencias literarias y lemas publicitarios, pero ellos se conciben como personas reales y no son conscientes de que lo que dicen no hace mucho sentido. Como en ningún momento ninguno de los personajes en este drama se piensa como parte de un drama, automáticamente se elimina la posibilidad de niveles dramáticos. No obstante, si tomamos como cierto lo que Perdóname cuenta, que las estampas vivientes fueron escogidas por los asesores culturales, entonces uno, como espectador o lector, se pregunta si se trata de actores que están representando las estampas o si encontraron a una familia que simplemente va a presentar su vida cotidiana frente al público.

Esta pregunta surge sobre todo a partir de que la familia jíbara no se mueve todo el tiempo de forma natural, hace coreografías, se eñangota y utiliza una serie de objetos como atrezzo, entre ellos los cajones de leche, que implican que el público utilice la convención teatral para hacer sentido del drama. Por lo tanto, el público se puede preguntar cómo es que ha sido escogida como familia símbolo y se mueve tan extrañamente. Esto produce un gran distanciamiento en el público porque el espacio dramático de la familia jíbara mezcla su casa con el teatro donde se realiza la

representación. En cambio, este distanciamiento se disipa durante las intervenciones de las tres hermanas al fusionarse el espacio escénico con el diegético.

Para lograr un poco de orden en estos asuntos conviene primeramente identificar el nivel extradramático de la obra, que es *La nostalgia del quinqué... una huida* representada en un teatro. El nivel intradramático se refiere al plano diegético del drama, de nuevo, a los actos inaugurales de la feria, mientras que el nivel metadramático sería realmente uno, la proyección de *La película extranjera*. Ahora, volviendo al párrafo anterior, se pudiera afirmar que es una obra de niveles porque Perdóname habla de las estampas vivientes, con lo cual la historia de la familia jíbara sería un drama secundario. No obstante, como todos los personajes de la obra han sido convocados para participar en el mismo acto, del que Segunda y Clarita son conscientes y quieren disfrutar también de verlo, entonces, se entiende que todos los personajes comparten el mismo marco o nivel intradramático. Cuando comparamos los personajes de la familia jíbara con los demás, todos están en el drama para amenizar el evento creyéndose como real su cara ficticia. En resumen, solo la proyección del cortometraje entraría dentro del metadrama, en particular es un caso de metadiégesis, pues no se trata del “teatro dentro del teatro” (García Barrientos 2001, 232), sino más bien de una historia independiente proyectada durante el transcurso del nivel intradramático. Como se trata de una proyección se pudiera incluso llamar un metaespectáculo.

Clarita se empeña en alquilar una película que hasta ahora no hemos comentado cómo se inserta en este drama. Ella cree que alquiló una película de Chuck Norris para ver con sus padres, tan pronto comienza y se da cuenta del equívoco, la detiene como se observa en el siguiente fragmento:

Segunda: (*Acomodados en la rampa.*) chorréate... eso... (*Clarita prende el video, comienza la película. Al ver la primera imagen, la detiene y le dice a su mamá.*)

Clarita: ¡Má!, me dieron la que no era, yo quería la de Chuck Norris.

Segunda: Olvídate nena, si esto es pa' pasal el macho. (s. f., 165)

Segunda ya predispuesta a ver la película insiste en que Clarita la ponga para pasar el rato, como lo es la misma obra dramática, un entretenimiento. Este accidente para efectos del drama primario justifica la proyección, creando así la relación sintáctica explicativa que sirve de vínculo para este tipo de metadrama. Sin embargo, cabe aclarar que en este caso no se trata completamente de metadrama, pues no es propiamente “un

sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’”, ejemplos que ofrece García Barrientos (2001, 232) en su definición de metadrama. Propongo la proyección de esta película bajo esta clasificación de niveles dramáticos para relacionarla con el drama primario.

En definitiva, la película tiene una relación directa con la temática de la obra dramática. Recuerdo que en este corto aparece un grupo de personas extravagantes que se reúne todos los años “*para cambiar o escoger el país que van a asumir en su próximo año*”, para ello realizan un ritual que finaliza con un paseo simbólico por “*la calesa del olvido*” (s. f., 166). Al mismo tiempo, se puede también hablar de una relación semántica “con una función puramente *temática*”⁵⁴ (García Barrientos 2001, 234), puesto que la temática de ambas es análoga: tratan sobre lo que significa ser puertorriqueño. En realidad, los personajes del cortometraje reniegan ser puertorriqueños, al igual que Pragma.

Respecto de la función del drama primario en relación al secundario, la manera que Teresa lo inserta es más bien comentadora, pero muy brevemente. La reacción de Segunda al ver esta película es para pasar el rato, mientras que Clarita está desilusionada de no ver a Chuck Norris; pero Genaro “*está aturdido, continúa deprimido*”, hasta el punto de querer irse (s. f., 181). Hernández especifica en las acotaciones la reacción de Genaro: “*La película no le ha gustado; lo ha confundido más. No sabe cómo terminar las estampas*” (s. f., 182). Lo único que es capaz de decir y repetir, hasta que Segunda le sigue y se van de escena es “*¡Noj tenemos que dil!*” (s. f., 182). Clarita no le hace ningún caso, de hecho, le pregunta a su madre de dónde era esa película. La respuesta de Segunda no se hace esperar y luego de contestar con otra pregunta, “*¿Había flamboyanes?*”, concluye que no es una película local (s. f., 182). Como los flamboyanes son árboles típicos de Puerto Rico, para Segunda “*de aquí no es*” (s. f., 182). En fin, que la película suscita en el drama primario una serie de reacciones y comentarios de rechazo, confusión y desagrado, aturdiendo a todos en la familia jíbara a tal grado que Segunda se preocupa de quedar mal con la Licenciada y se pregunta quién los representará en la UNESCO (s. f., 182). Más grave todavía resulta la última réplica de Segunda: “*Genaro, pero ¿onde vamos a vivir?*” (s. f., 182). A lo que Genaro da la misma respuesta que lleva dando desde que terminó la proyección: “*¡Noj tenemos que dil!*” (s. f., 182).

⁵⁴ Cursiva empleada por el autor.

En este caso no se trata de “comentarios autorizados, más o menos didácticos, de la acción dramática” como plantea García Barrientos (2001, 235) sobre la función comentadora, sino más bien de la reacción a la película de cada uno de los miembros de la familia jíbara. También resulta interesante que Clarita es la única que se queda “a ver la cantante” (s. f., 182) sin preocuparse por esas cosas que alarman a los adultos; solo piensa en disfrutar como espectadora, en entretenerse, con lo cual como público o lector, podemos concluir que simplemente quiere pasar un buen rato ya que no pudo ver la película que ella quería.

Conviene observar, respecto a los personajes, que tres de los actores de la obra participan también en el cortometraje: Teresa Hernández, Javier Cardona, y Patricia Dávila. Esto implica destacar la cara real de los actores en *La nostalgia del quinqué... una huida*, pues en *La película extranjera* participan la actriz que interpreta a las tres hermanas, el actor que interpreta a Genaro y la actriz que representa a las tres Lamentos, todos. Por lo tanto, no es para menos la confusión del propio Genaro al cabo de ver la proyección, puesto que la cara real del actor (Javier Cardona) se evidencia en la proyección. Destaca, entonces, el rompimiento del ilusionismo, creando así una distancia mayor pues se acentúa en la proyección la conciencia en el público de que está viendo a actores interpretar diversos personajes. No tan solo esto provoca un distanciamiento, sino también el hecho de proyectar una película en medio de una representación teatral. Es decir, que la proyección de este corto requiere la utilización de un recurso mediado a través de una cámara y editado dentro de una obra dramática, que en sí misma es inmediata, como bien explica García Barrientos (2001) a lo largo de su libro *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*.

En conclusión, esta obra dramática mezcla discursos y recursos teatrales de manera contestataria a tal grado que el público o lector se pregunta lo mismo que dice uno de los personajes de *La película extranjera*: Bori... Borin... ¿qué? No queda otra alternativa al final de este concepto escénico que partir detrás de Perpetua, un poco imitando a Genaro, para crear el espacio de reflexión que requiere este drama.

2.2. En pie de guerra: una Madre Coraje puertorriqueña en *Coraje II* de Teresa Hernández

Coraje II, escrita e interpretada por Teresa Hernández bajo la dirección de Miguel Rubio, del Grupo Cultural Yuyachkani, fue estrenada el 20 de enero del 2012 en el Teatro Victoria Espinosa, en San Juan, Puerto Rico. Teresa interpreta principalmente a dos personajes dramáticos en este concepto escénico unipersonal: la actriz y Nancy (personaje que interpreta la actriz). Se trata del más reciente concepción escénica de Hernández en la que decide investigar y reflexionar sobre la guerra, tanto la visible como la invisible, y sus consecuencias en la vida cotidiana de los puertorriqueños, sin dejar de lado la presencia de la violencia urbana local y la importancia que ha cobrado el tema de la seguridad al punto de convertirse en una obsesión. Nancy, una mujer puertorriqueña, se encuentra en la sala de espera de un hospital y es a través de este personaje que nos adentramos, en tanto lectores y espectadores, en una exploración sobre lo que significa la guerra y la violencia para ella, y cómo las vive a través de su monólogo lleno de recuerdos y anécdotas personales, acompañado de un cuerpo en constante movimiento.

Conviene señalar que *Coraje II* surge de una obra anterior titulada *Coraje* estrenada en el 2009, también en el Teatro Victoria Espinosa. Teresa es la autora y directora de este concepto escénico que, además, contó con la participación del actor Yamil Collazo y la destacada bailarina y performer Karen Langevin. Este fue el primer acercamiento dramático de Hernández como resultado de su investigación sobre la guerra, tanto los conflictos bélicos internacionales, como la guerra no declarada que se vive cotidianamente en Puerto Rico, fruto de una sociedad que se ha ido acostumbrando a convivir con la violencia. A partir de esta obra, Teresa sigue investigando y creando hasta que *Coraje II* toma forma, centrada en la experiencia de su protagonista Nancy.

Este comentario se sustenta en un texto dramático inédito, un manuscrito que la propia Teresa Hernández generosamente me proporcionó. Todavía no está publicada la obra y este manuscrito no es sino el “Texto Verbal”, nombre con el que Hernández bautiza el documento en las acotaciones, justo después del título *Coraje II*. Por lo tanto, las citas de la obra no llevarán el número de página de la cual fueron extraídas, sino que solo indicaré el nombre de la obra. Este texto dramático lo complemento con el uso de fotos y un montaje de video compuesto de fragmentos de la obra, realizado por el

Instituto Hemisférico de Performance y Política, disponible en sus archivos cibernéticos (Bautista y Hernández 2013). Asimismo, también sustento este análisis con las fotos de Ricardo Alcaraz Díaz y con mi experiencia de una representación privada de la obra junto a un pequeño grupo de personas el ocho de enero del 2013 en el taller de Hernández.

2.2.1. Texto, pretexto y postexto: apuntes sobre la escritura, la dicción y la ficción dramática

Coraje II escenifica la espera de Nancy junto a su marido, veterano militar, por su turno en el Hospital de Veteranos. Esta sería la acción dramática principal de este drama, pero como acostumbra Teresa en sus conceptos escénicos no se trata de una acción con “una situación inicial”, una “modificación intencionada de dicha situación” que resulta en una “situación final modificada”; o dicho de otra manera, no hay un conflicto que se resuelva siguiendo el modelo aristotélico (García Barrientos 2001, 73). Sino más bien estamos frente a una obra dramática de “una estructura más o menos (pero metafóricamente) ‘narrativa’” propia de una “construcción ‘abierta’” (García Barrientos 2001, 75).

Por lo tanto, es un drama donde no hay una acción dramática tal como la define García Barrientos, lo que lo describe más bien es la “in-acción, por el estatismo o la impotencia para superar la situación planteada...” (García Barrientos 2001, 74). De ahí que este drama se pueda estructurar en situaciones y sucesos, debido a que hay una situación dramática principal que en principio parece estar jerarquizada o subordinada a otra situación dramática. Esta aparente situación dramática secundaria que envuelve a la situación principal la realiza en escena la actriz, quien da la bienvenida al público tan pronto como entra en la sala y le hace dejar sus pertenencias de lado para incorporarlo en escena y realizar unos ejercicios de relajación y estiramiento, con los que comienza y termina la obra dramática. Este personaje, que juega a ser la propia Teresa, pero que llamaré personaje actriz, también interviene de forma fragmentada a lo largo del monólogo de Nancy.

En vista de que estas son las dos situaciones dramáticas, no corresponde tratar los grados de representación de las acciones. Continúo este análisis, entonces, con las

estructuras dramáticas, en particular la división de las secuencias. Se pudiera considerar que este drama consta de un solo acto, dividido en tres cuadros, o simplemente se puede decir que es un drama de tres cuadros. Sin embargo, Hernández lo divide por medio de acotaciones extradramáticas en dos solamente, a modo de subtítulos en letra ennegrecida: “La llegada” y “Adentro, en el rectángulo”. “La llegada” correspondería desde la bienvenida al público hasta la finalización de los ejercicios de relajación que culmina con el público sentándose en sus asientos. El segundo cuadro se refiere al resto de las escenas, lideradas por Nancy y según Hernández llega hasta el final de la obra. No obstante, si hay un cuadro llamado “La llegada” que incluye los ejercicios de relajación, quizás haga sentido un tercer cuadro –que llamaría “La salida”- para marcar, a nivel del texto dramático, el regreso a los ejercicios de relajación, cuando Nancy ya no se encuentra en escena. Después de estos ejercicios termina la obra.

Esta obra dramática cuenta con diecisiete *escenas* de acuerdo a la entrada y salida de personajes. Pero como este drama juega con la fragmentación, muchas de estas escenas se apuntan con el rompimiento del personaje de Nancy al personaje de la actriz. Una lista tentativa de las escenas puede ser la siguiente:

- I. Cuadro I: La llegada.
 - a. El personaje actriz da la bienvenida al público. Les invita al escenario para realizar una serie de ejercicios de relajación que culminan con el público tomando asiento.
- II. Cuadro II: Adentro, en el rectángulo
 - a. Preparación del personaje actriz para transformarse en Nancy. Canta canción de la presentación del personaje de Madre Coraje en la obra homónima escrita por Bertolt Brecht. El personaje actriz prepara el cuerpo del marido de Nancy. Recita el poema de Brecht “A los que llegaron tarde”. Dice una cita sacada de la obra narrativa *Caín*, escrita por José Saramago (2009). Ejecuta una serie de acciones con el cuerpo del marido de Nancy. Saca de su chaqueta parte del atrezo.
 - b. El personaje actriz se transforma en Nancy, quien espera en la sala del Hospital de Veteranos, donde se escucha la televisión.
 - c. Se escucha una publicidad completa de venta de armas en la televisión.
 - d. Nancy comienza a conversar con su marido.

- e. Enseguida incorpora a la conversación a alguien que está sentado al frente de ella.
- f. Escena retrospectiva que revive el momento en que Nancy lleva a su marido a ver al pastor de la iglesia.
- g. Personaje actriz ejecuta “la danza de los mosquitos”.
- h. Nancy continúa conversando con la señora que se encuentra frente a ella.
- i. Nancy le pide a la enfermera a cargo de la sala de espera que la atiendan.
- j. Personaje actriz canta una estrofa del poema de Brecht “En los tiempos sombríos ¿se cantará también?” y dice el poema “Cuando empiece la guerra”, también de Brecht.
- k. Nancy sigue la conversación con su interlocutora y su marido.
- l. Personaje actriz realiza una serie de acciones.
- m. Nancy le reclama a la enfermera de la sala de espera y sigue conversando con su interlocutora.
- n. Personaje actriz rompe el personaje de Nancy brevemente.
- o. Nancy sigue hablando con su interlocutora.

III. [Cuadro III: La salida]

- a. Personaje actriz se quita el vestuario de Nancy, abre el rectángulo y retoma la terapia de relajación con el público para cerrar la obra, acto seguido sale de escena.

Sin duda estamos frente a un drama de personaje, pues Nancy y el personaje actriz ocupan “el centro de la estructura” (García Barrientos 2001, 78). Las situaciones dramáticas y las escenas que acabo de resumir se desprenden de estos personajes “y no a la inversa” (García Barrientos 2001, 78). Estos dos personajes utilizan principalmente la forma de construcción abierta que favorece la “disposición ‘narrativa’” (García Barrientos 2001, 78), puesto que Nancy nos cuenta su vida a partir de la situación de convalecencia de su marido debido a su participación en la guerra, mientras que el personaje actriz lidera los ejercicios de relajación en los que participa el público. Esta forma de construcción resulta cónsona con la estructura dramática ausente de acción, llena de sucesos durante una espera, tanto la del público para que empiece la obra, como la de Nancy y su marido para que les atienda el doctor. En palabras de García Barrientos (2001, 78): “se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la

acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el cuadro, frente al acto; y sin excluir la presentación de acciones ‘no enteras’, sin un principio determinado (Esperando a Godot) o/y sin un final cerrado (Brecht)”. En consecuencia, la propia espera de Nancy se acerca a una obra como Esperando a Godot de Samuel Beckett, también de construcción abierta y llena de sucesos. En este drama de Hernández, el coraje del título se refiere tanto al de Nancy frente a la vida a la cual se enfrenta (sin olvidar la alusión a Madre Coraje de Brecht), como al del público frente al acecho de la violencia urbana.

En cuanto a la estructura textual del drama, comentaré a continuación sobre la construcción del texto dramático. La importancia de las acotaciones en esta obra reside en dar cuenta de las transiciones de personajes, los cambios de tiempo y espacios, como se dan en la mayoría de las obras de Teresa. Ella utiliza principalmente acotaciones dramáticas y extradramáticas escénicas, para describir a Nancy y para diferenciar personajes o movimientos, ya que se trata de una obra donde el movimiento de la actriz es fundamental.

No entraré en detalles de las acotaciones personales, temporales, espaciales y sonoras, a pesar de estar todas presentes, para evitar la repetición ya que más adelante las incluiré en los apartados de personajes, espacio, tiempo y visión. Lo que me interesa es realmente mencionar las acotaciones como nexo en el texto dramático para poder así dar cuenta al lector del montaje en escena y del rol del cuerpo de la actriz en el mismo, así como también señalar la presencia de diversos personajes latentes, aunque para Nancy sean patentes, tales como su marido, la enfermera y su interlocutora.

Aparte, procederé a continuación con el análisis del texto estipulado para ser enunciado en escena, es decir, la dicción dramática, comenzando con el diálogo. El estilo utilizado es de contraste, puesto que Nancy tiene un acento boricua, y a su vez, hace uso de la variedad del español coloquial puertorriqueño, pero que sirve de contraste con el acento y forma neutral del español que usa el personaje actriz. Nancy utiliza frecuentemente palabras como “pa’” (abreviación coloquial de papá) para referirse a su marido Ismael, “horita” (en sustitución de ahorita), y “virao” (deja caer ocasionalmente la [d] intervocálica). Por su forma de hablar, y por lo que cuenta, podemos deducir que pertenece a la clase obrera, pues se preocupa por la falta de dinero y celebra, además, los beneficios del ejército para poder salir adelante. Por otro lado, cabe mencionar aquí el

léxico religioso que utiliza Nancy, sobre todo en la escena de regresión con el pastor. Ella utiliza palabras como: amén, alabado sea, Jehová, salamaya o aleluya. De hecho, Nancy llama eventualmente a su interlocutora hermana, como se suelen llamar entre sí los practicantes de diversas religiones protestantes.

Sin embargo, el personaje actriz no utiliza el mismo registro popular de Nancy al dirigir los ejercicios de relajación. Probablemente este contraste tenga como función dramática “de caracterizar al personaje por su modo de hablar..., pero también puede desempeñar otras funciones, pragmáticas (de comicidad...), argumentales...” tal como lo describe García Barrientos (2001, 55) respecto a las posibles funciones del estilo de contraste. De esta manera, la forma de hablar de Nancy puede resultar cómica en ocasiones porque Teresa la exagera un poco, pero sobre todo, sirve para distanciarla del personaje actriz.

Este tipo de estilo “no es más que un caso particular de ‘decoro’” (García Barrientos 2001, 55). La forma de hablar de los dos personajes tiene una correspondencia con su caracterización, sin llegar a romper el decoro de cada personaje ni el tema. Lo único que sorprende respecto al personaje actriz es que la primera canción la canta en alemán, idioma difícil de utilizar en Puerto Rico. Pero como es un personaje urbano, pudiera muy bien ser posible que lo hable o simplemente que esté rindiendo un homenaje a Brecht, evidenciándose así como personaje teatrista. De la misma manera, este personaje actriz muestra un conocimiento cultural cónsono con su manera de hablar, ya que cita también a Saramago y los versos de poemas de Brecht (único ejemplo de lenguaje versado). Por lo tanto, en este drama sí existe decoro.

Los diálogos dichos en escena tienen un propósito pensado por el autor del drama para ser escuchados por un público, las funciones teatrales del diálogo especifican “‘para qué’ dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa” (García Barrientos 2001, 58). En primer lugar, la función dramática, que se refiere a la “función del diálogo como forma de acción entre los personajes”, es decir, “cuando hablar es hacer” (García Barrientos 2001, 59), opera en los dos personajes que hablan en escena: Nancy y el personaje actriz. Nancy utiliza esta función cuando le habla directamente a la hermana, pues ella, en su monólogo, da cuenta de las interlocuciones de este personaje latente, reaccionando a veces a lo que supuestamente dice la hermana. Asimismo, cuando discute con la enfermera para que la

atiendan se hace patente esta situación de discordia. Pero también hay que incluir las partes en las que Nancy reacciona a lo que supuestamente le dice el marido con una acción. La siguiente cita ofrece un ejemplo de estas reacciones en Nancy: “Ya mismo nos atienden pa’... ¿Qué fue? ¿Cómo?... (*Lo acomoda en la silla de otra manera.*) Ya, ya, horita pa’ (*A la hermana de la iglesia*) Está desesperado, se están tardando y de aquí tenemos que ir a la oficina de la pensión...” (*Coraje II*). Se puede observar en esta cita cómo Nancy acomoda a su marido en su silla de ruedas, al mismo tiempo que utiliza también la función caracterizadora del diálogo, pues explica que su marido está desesperado por lo mucho que se tardan en atenderlo.

El personaje actriz, por su parte, también utiliza la función dramática en su monólogo, ya que lidera los ejercicios de relajación, diciéndole al público las acciones que debe hacer con su cuerpo y mente, como cuando le dice al principio de la obra: “Ahora vamos a formar un círculo, una esfera de cuerpos, lo más amplio posible, cubran todo el espacio manteniendo el contacto visual con cada uno de los presentes... mantener la mirada... inhalamos por la nariz y exhalamos por ella, llenando todo el torso de oxígeno, abriendo las articulaciones con las ventana bien cerradas” (*Coraje II*).

Aunque este personaje no cuenta nada de su vida personal, se puede señalar la función caracterizadora a través de su monólogo, pues podemos deducir que sabe cantar, que tiene un conocimiento de teatro y de cómo dirigir ejercicios de relajación, así como del idioma alemán y de literatura. También en su monólogo se puede apreciar un detalle más que hasta ahora no he mencionado pero al que recurriré en varios momentos de este análisis. Me refiero al hecho de que en sus ejercicios de relajación el personaje actriz cuele breves frases que ilustran el miedo cotidiano de que la seguridad personal se vea violentada por alguna agresión criminal. Esto se puede apreciar en la cita anterior cuando le pide al público que llene su torso de oxígeno y abra las articulaciones con las ventanas bien cerradas, síntoma del miedo al asalto en casa.

Como *Coraje II* se caracteriza por su construcción abierta, que a su vez implica la estructura narrativa antes mencionada, resulta inevitable hablar de la función diegética o narrativa del diálogo. Toda la información que provee Nancy sobre el pasado de su marido o sus hijos entraría en esta función. En realidad, cada vez que Nancy dialoga con los personajes latentes -con su marido, la enfermera o la hermana- hace uso de esta función. A pesar de que la función ideológica no es la función principal del diálogo, el

monólogo de Nancy sí que tiene su componente ideológico, ya que se puede leer como una crítica para desarrollar un discurso en contra de la guerra. Teresa quiere mostrar lo que sucede, lo que se vive y se piensa de la guerra fuera del lugar donde se encuentra el conflicto bélico. Es decir, que ella plantea en esta obra cómo se vive la guerra en lo cotidiano, tanto para los familiares de los que están en el ejército como también para los que están rodeados de la guerra en la calle o en lo más íntimo de su casa, como es el caso de la hija que muere a manos de su marido. De esta manera, “el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al ‘fuera de escena’, en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción” (García Barrientos 2001, 60). En este drama somos testigos, en tanto público o lectores, de cómo, a través del monólogo de Nancy, se ilustra esta función ideológica en la que “las escenas de ‘exposición’” sirven para poner “al espectador al corriente de los antecedentes de la trama” (García Barrientos 2001, 60), o en el caso que nos ocupa, en el monólogo de Nancy conocemos la trágica historia de ella y su familia.

La función metadramática del diálogo es aquella que indica si “el diálogo se refiere al drama que se representa” (García Barrientos 2001, 60). Esta función se hace presente de una manera muy sutil y breve cuando el personaje actriz da la bienvenida y la despedida al público. Existen dos referencias textuales que ilustran esta función al principio de la obra. Primero, el personaje actriz recibe al público diciéndole: “¡Qué bueno que llegaron! Los estaba esperando, por favor entren...” (*Coraje II*). Un poco más adelante añade otra referencia que da cuenta implícita del drama que va a ver el público: “Vamos a agilizar estas tareas para comenzar nuestro encuentro...” (*Coraje II*). Luego, al final del drama, este mismo personaje actriz invita a los espectadores a irse a sus casas, haciendo así evidente la realidad del público que vuelve a su hogar.

La forma del diálogo dramático en esta obra es la del monólogo “ad espectadores, dirigido al público” (García Barrientos 2001, 65), aunque dentro de la diégesis de Nancy, ella lo ficcionalice para conversar con la hermana, pero le habla a los espectadores de frente, haciendo así uso de la apelación dramática. En el comentario de *La nostalgia del quinqué... una huida* hablé un poco sobre este recurso, muy común en los conceptos escénicos de Hernández, utilizando como referencia el ensayo de Heidrun Adler (1999, 125-134) “¡Háblame! La técnica del monólogo”. Ahora retomo este ensayo para hablar de la significancia de escoger esta forma de diálogo, pero además resalto aspectos del

artículo que no han sido mencionados en el comentario anterior. Cabe indicar que esta obra comparte con *La nostalgia del quinqué... una huida* la fragmentación discutida anteriormente y en la que no me adentraré ahora. Según Adler (1999, 125): “En el monólogo, o sea cuando trasladamos el diálogo a la fantasía, hablando con alucinaciones, con un ‘otro’ ficticio que puede representar una posición distinta de nuestra propia persona, la realidad se vuelve hipostática”. Justamente es lo que hace Nancy, al punto de no saber al final de la obra si ella ha inventado a los otros personajes y todos pertenecen a su imaginación, o si de verdad se encuentra en la sala de espera del hospital, rodeada de los personajes con los que interacciona. Pero concluir que todo es una invención de Nancy no resuelve mucho en esta obra, puesto que lo interesante radica en la visibilidad de “una óptica subjetiva” (Adler y Rotgger 1999, 126), de la vida de Nancy. Esta visibilidad, según Adler (1999, 125-126), es “la esencia del género” dramático, y es el monólogo el que “está totalmente determinado por la dialéctica entre la presencia visible y la imaginaria” como bien ejemplifica el texto de Nancy.

Este monólogo, al igual que el del personaje actriz, se inserta perfectamente como ejemplo de lo que Adler apunta respecto a las obras dramáticas latinoamericanas contemporáneas que utilizan esta forma de diálogo. Según ella (1999, 127), en su mayoría son monólogos donde “las figuras buscan comunicarse” que funcionan “como exhortación al diálogo: ‘¡Háblame, te lo suplico!’”. Nancy tiene muchas ganas de que la escuchen y lo deja muy claro al final de la obra cuando le dice a la hermana: “Pues si ya se lo conté se lo vuelvo a contar, ¿qué pasa? Y mañana cuando regrese también se lo cuento... si no se lo digo a usted, a quién se lo voy a contar...” (*Coraje II*). Nancy quiere hablar, quiere contar lo que le pasa, que su subjetividad sea escuchada, exhortándonos a un diálogo interno, puesto que, como en la mayoría de las obras dramáticas, el público no habla debido a la convención teatral, pero eso no significa que no reaccione. Teresa quiere darle voz a Nancy, pensar en la guerra entre naciones desde la distancia a través de ella, lo que no significa que no la sufra, ya que varios miembros de su familia están en el ejército. Análogamente, Teresa también quiere pensar en voz alta sobre la guerra en las calles puertorriqueñas, hacer visible lo que muchos ven.

En cambio, el personaje actriz no está en la obra para contarnos su historia como Nancy, sino para dirigir la mente y el cuerpo del espectador o lector. Contrario a Nancy, el personaje actriz dirige su monólogo a los espectadores, interpelándolos directamente

para que la sigan, utilizando, por lo tanto, la forma de diálogo dramático de la apelación escénica al público escénico. Por otra parte, cabe señalar que su monólogo también “se trata ante todo del efecto teatral que produce el hablar a solas en escena” (Adler y Rotgger 1999, 127). En consecuencia, la actriz también tiene un mensaje para el público, para que reflexione sobre el culto a la seguridad que nos rodea y nos encierra, sobre el teatro y sobre la guerra, sosteniéndose en ocasiones en las palabras de Brecht y Saramago. Ambos personajes alternan sus voces para construir una obra en la que “la totalidad del diálogo dramático es un monólogo ‘absoluto’”, lo que lo convierte en un monólogo de “coloquio sin réplica” (García Barrientos 2001, 65), ya que ambas hablan con otras personas.

2.2.2. Actriz y Nancy: las dos caras de un drama de personaje

Este drama cuenta con dos personajes dramáticos, que no son sino la conjunción de la “persona escénica (el actor real) y la persona diegética (el personaje ficticio o ‘papel’)” (García Barrientos 2007, 29). Como establecido, los dos personajes dramáticos son el personaje actriz y Nancy, ambos interpretados por la misma persona escénica, por Teresa Hernández. Por lo tanto, estos dos personajes dramáticos constituyen a su vez el reparto de la obra, pero que al ser interpretados por la misma actriz no coinciden simultáneamente en escena, con lo cual la configuración de personajes en las escenas mencionadas es de uno, o dicho de otra manera, este drama es de configuración única. Aunque de alguna manera sí coinciden en escena ambos personajes porque el público no puede olvidar que el cuerpo y la mente de la misma actriz son el mismo en el personaje actriz y Nancy, pero esto es más bien un tema a discutir a lo largo de este comentario.

En cuanto al aspecto cualitativo de estos personajes dramáticos, es decir, “cómo son los personajes que intervienen” (García Barrientos 2001, 159), cabe acentuar que se trata de dos mujeres en escena, de distintos contextos sociales. Nancy es una mujer protestante de la parte oeste de la isla, perteneciente a una clase social trabajadora de pocos recursos económicos, mientras que el personaje actriz no menciona nada de

religión, habla de forma neutral y demuestra un conocimiento mayor que Nancy respecto al teatro, a la literatura y al miedo a la criminalidad.

Ambos personajes pudieran ser protagonistas dentro de la jerarquía personal, pero Nancy cobra mayor importancia respecto a la relación de su monólogo con el argumento central de este drama, con lo cual ella es el personaje protagonista principal y sustancial. Nancy es un personaje que cuadra perfectamente con la explicación de García Barrientos (2001, 182) sobre los personajes sustanciales en los que “predomina ‘lo que son’”. Por el contrario, García Barrientos (2001, 182) llama personajes funcionales a aquellos en quienes “lo primordial es ‘lo que hacen’”, distinción principal del personaje actriz, quien recibe y despide al público, realiza con ellos los ejercicios de relajación, canta y recita poemas. Este personaje actriz es uno secundario, siguiendo la dramaturgia, puesto que se mantiene al margen del núcleo argumental del drama (García Barrientos 2001, 183).

A pesar de ser un drama compuesto por estos dos personajes dramáticos, por lo tanto patentes dentro de los grados de representación, existen más personajes latentes y ausentes. El personaje latente por el que me gustaría comenzar es el esposo de Nancy, Ismael. Sabemos que existe debido a la caracterización explícita y verbal de Nancy. Pero su presencia no se limita solo a este tipo de caracterización, sino también se hace presente por medio de los signos teatrales no verbales, es decir, la silla de ruedas y la ropa de Ismael. Lo único que no tiene Ismael es un cuerpo real en escena que se manifieste. El segundo personaje latente es el de la hermana, interlocutora de Nancy en la sala de espera. Este personaje cobra vida solamente mediante la caracterización verbal transitiva de Nancy, de otra manera no sabemos que existe, ya que la actriz que interpreta este papel la ubica en el público, probablemente sentada frente a ella.

En tercer lugar, el personaje latente que queda por nombrar es el de la enfermera que se encuentra en el mostrador, probablemente a cargo de los pacientes que esperan su turno en la sala donde se encuentran Nancy, su marido y la hermana. Se entiende su presencia pues escuchamos y vemos a Nancy desplazarse para pedirle que los atiendan, incluso llega a discutir con ella en escena. De esta manera, Nancy la caracteriza verbalmente al hablarle y hacerle comentarios sobre la enfermera, así como no verbalmente por medio del movimiento corporal de la protagonista cuando se levanta en varias ocasiones para dirigirse a la enfermera. Habría que nombrar también un último

personaje latente, el pastor de la congregación de Nancy, a quien ella personifica, como si estuviera poseída por su espíritu en la escena de regresión o *flash-back*, donde también menciona a los hermanos de la congregación.

Hay también personajes ausentes que pueblan este drama. Comencemos por mencionar a la familia de Nancy: sus hijos Aidita, Lillian e Ismaelito; sus primos, su padrastro, el hermano del padrastro; el padre y los tíos de Ismael. El personaje actriz también señala a personajes ausentes, aunque de manera más abstracta pues hace constante referencia a cualquier persona extraña o desconocida que se pueda topar con uno en la calle, en la casa, por teléfono o por correos electrónicos. En su monólogo ella los menciona como posibles entes peligrosos que causan inseguridad y miedo porque hay un riesgo en las vidas cotidianas de los espectadores de que en cualquier momento pueden aparecer y hacerles daño. Por último, Nancy y su marido esperan en el Hospital del Veterano su turno para ser atendidos por el doctor, convirtiendo así al doctor en un personaje ausente.

A continuación examinaré detalladamente la caracterización y el carácter de los personajes dramáticos, es decir, cómo están contruidos a lo largo del drama. El personaje actriz no tiene nombre, no se presenta al público. Como es un personaje funcional no sorprende que la autora se refiera a ella como “actriz”. Respecto al grado de caracterización, este personaje corresponde a un carácter simple puesto que “se trata de un personaje que mantiene siempre el mismo carácter, que es él mismo, del principio hasta al fin de la acción dramática...” (García Barrientos 2001, 170) y no sufre ningún cambio, con lo cual es de carácter fijo. Las técnicas de caracterización empleadas en este personaje son implícitas, pues nunca se describe directamente y Nancy no hace alusión alguna al personaje actriz. Su caracterización es además verbal, quiere decir que por medio de su monólogo podemos conocer un poco de este personaje. Para evitar la repetición, a los rasgos de carácter ya mencionados sobre este personaje, añado los siguientes. Los aspectos paralingüísticos de la interpretación se hacen notar, pues este personaje tiene una voz potente, un acento neutro, aunque un poco afectado porque habla de forma marcada como una actriz (por ejemplo, pronuncia a cabalidad todas las /s/). Mientras su intención es incluir a los espectadores en una serie de ejercicios de relajación, la propia acotación indica que: “*Los induce a una terapia de relajación salpicada de consejos de seguridad urbana*” (Coraje II). Su energía es dinámica y afable,

dando seguridad al seguirla, a pesar de que los consejos de seguridad urbana puedan recordar la inseguridad que se vive en el país.

En cambio el personaje Nancy es un carácter complejo, pero que no sufre ningún cambio, con lo cual resulta de carácter fijo. Las técnicas de caracterización con las que se construye este personaje incluyen la técnica verbal y la reflexiva, de forma explícita e implícita a través de los aspectos paralingüísticos –como su manera de hablar antes discutida- y signos no verbales tales como su vestuario y gestos. Las acotaciones personales psicológicas dan cuenta de este personaje: “...una mujer pentecostal de un sector rural-urbano quien se encuentra con su esposo veterano en la sala de espera del Hospital de Veteranos, esperando a ser atendidos” (*Coraje II*). En esta acotación el lector se enteraría de que Nancy pertenece al sector híbrido que Teresa llama rural-urbano, con lo cual ella pudiera muy bien ser incluida en lo que denominé jíbaro urbano en el comentario anterior. Su acento marcado secunda esta descripción, así como las referencias al barrio en el que vive. Su discurso pro estadounidense no se hace esperar, mezclado con su creencia religiosa protestante, religión predominante en los Estados Unidos que comenzó en Puerto Rico tan pronto pasó a ser su colonia. Pero lo más importante para Nancy es su familia, no hace más que hablar de sus hijos y de su marido. A Nancy lo que le interesa sobre todo es el bienestar económico que le ofrece a su familia el hecho de enlistarse al ejército, porque quiere que se forjen un futuro, y para ella esta es la mejor opción.

Su nombre implica una posible proveniencia etimológica del inglés y del francés, ya que termina con la letra y. Probablemente viene del nombre Ana, significando llena de gracia. Es un nombre fácil de encontrar en Puerto Rico y su vínculo con la religión concuerda con la acotación acabada de citar, así como con el pensamiento religioso que caracteriza a este personaje. Nancy hace patente constantemente su creencia religiosa desde el principio de su monólogo cuando interpreta al pastor durante la escena de regresión. Poco a poco va ligando su discurso religioso con su apoyo y admiración a las fuerzas armadas, sin entrar en ningún tipo de cuestionamiento. De hecho, en un momento dado estos dos discursos se engranan perfectamente en ella cuando habla de su hijo Ismaelito que no quiere ingresar en el ejército y ella le cuenta a la hermana cómo intenta convencerlo:

Ismaelito por mi Dios que es tu Dios, enlístate, (*a la hermana*) se me quería meter a la policía... la policía no paga y como están las cosas en la calle, el demonio anda suelto, Ismaelito... Enlístate para que te forjes un buen futuro, afirma tu coraje en Cristo y de paso logras combatir contra el terror de los que quieren aplacar el poder de Dios... Porque le digo una cosa hermana si no re-acabamos con esa gente esa gente va a re-acabar con nosotros y cuando tiren sus bombas y nos obliguen a poner las mantitas esas en la cabeza, bonito... Ay hermana así mismo hacen, (*se burlan de los musulmanes*) ay Jehová como es que ellos le llaman a su Dios es un nombre rarísimo como este... (*Coraje II*)

Para Nancy forjarse un futuro está ligado al bienestar económico, razón que le da a su hijo para alistarse en el ejército estadounidense. Se lo pide en nombre de Dios, para que “de paso” combata contra todos “los que quieren aplacar” su poder.

Ya que entra en este tema, Nancy hace un paréntesis para hablar de esos que están en contra de Dios, que para ella no son sino los musulmanes. Resulta curioso que diga que hay que re-acabar con ellos antes de que ellos supuestamente acaben con nosotros, utilizando el prefijo *re-* que tiene como una de sus acepciones el significado de repetir, con lo que ella implica así la larga lucha entre cristianos y musulmanes. Uno de sus miedos es que fuercen a las mujeres a ponerse el velo islámico o *hijab*, pero esto contrasta con una de las prendas de vestir que lleva la propia Nancy puesta. Tiene una manta negra puesta en la cabeza de la que parece no ser consciente cuando expresa su miedo a tener que llevar un *hijab*. La situación hipotética de llevar el velo a la fuerza desemboca en una burla de los musulmanes hecha por ella y la hermana que termina por recordarle a Nancy lo raro que suena el nombre que ellos utilizan para llamar a su dios, convirtiendo esta mofa en una completa incorrección, llena de ignorancia y falta de tolerancia. ¿Pero no es esa la visión que ha sido mediatizada en la televisión estadounidense para justificar la guerra en Irak y Afganistán? ¿Cómo no va a creer Nancy en lo que dicen en los medios de comunicación, si cree que el presidente no tocará el dinero de los veteranos “no importa la crisis económica” (*Coraje II*) porque así lo prometió?

Corresponde a continuación establecer las funciones del personaje, es decir, “para qué está” en la obra (García Barrientos 2001, 176). García Barrientos señala tres funciones del personaje: pragmáticas o comunicativas, sintácticas o argumentales y semánticas –aunque estas últimas serán incluidas más bien al final de este apartado. La función pragmática da cuenta de la relación entre el dramaturgo y el público a lo largo de la obra dramática (García Barrientos 2001, 177). Esta función se evidencia a través del personaje actriz, quien da la impresión de ser la presentadora de la obra ya que interpela

directamente al público, dándoles la bienvenida y dirigiéndolos en los ejercicios de relajación tanto al principio como al final del drama. Sin embargo, parece que Teresa Hernández nos hace un pequeño guiño como público, pues sabemos que ella es tanto la intérprete como la dramaturga del texto dramático.

El otro componente de la función pragmática en este drama implica al público, en particular “el público dramatizado, distinto del real” (García Barrientos 2001, 179). Si el personaje actriz apela al público real, Nancy lo ficcionaliza, le da una identidad, ella lo incorpora en la sala de espera del hospital, como si uno de los espectadores fuese la hermana a la que le habla y los demás estuviéramos esperando junto a ellas. Volveré más adelante a esta estructura metadramática en el análisis de la visión, último apartado de este comentario.

La función sintáctica es aquella que da cuenta de “la interacción de un personaje con los demás o, si se quiere, de su relación con el argumento” (García Barrientos 2001, 180). Esta función se subdivide en particulares, genéricas o universales. En la obra aquí analizada los ambos personajes dramáticos se pueden considerar particulares, pues tienen una función específica. El personaje actriz recibe y despide al público, pero, además, con respecto al argumento de la obra, fragmenta el monólogo de Nancy con sus intervenciones, recordando la doble naturaleza de la misma actriz, del mismo cuerpo del que se sirven ambos personajes. Nancy, por su parte, también tiene la particularidad de ser un personaje que cuenta su propia historia y sirve de nexo para el argumento de este drama.

Habría que considerar también una función genérica en los dos personajes. Es decir, el personaje actriz desde su nombre genérico, representa a una actriz sin más especificaciones, develando la naturaleza teatral del personaje dramático. Mientras que Nancy refleja la función genérica de ser madre, cualidad que se resalta en el título de la obra al hacer eco del personaje brechtiano de Madre Coraje. Nancy, una madre que lo da todo por su familia, tiene siempre presente en su monólogo el bienestar de su marido y de sus hijos. Este bienestar se basa en la estabilidad económica y religiosa de ellos, lo que para Nancy implica unir todo lo que ofrece el ejército y la religión a la que ella pertenece. No obstante, uno va descubriendo a lo largo de la obra que este deseo de bienestar para los suyos se queda solo en el ámbito del deseo y no se realiza. Al final, tiene dos hijos fallecidos y su marido no puede valerse por sí solo.

Respecto a la distancia personal, comienzo por la distancia temática que se refiere a “la concepción misma del personaje dentro de la ficción” para así medir “la distancia entre la ‘constitución’ (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y la de la real (actor y público), de tal forma que aquélla puede estar por encima, por debajo o a la misma altura de ésta” (García Barrientos 2001, 185). Existen tres posibilidades dentro de la distancia temática: personajes idealizados, humanizados o degradados. Nancy en principio se pudiera clasificar como un personaje humanizado, al igual que el personaje actriz. Nancy se deja ver como una madre y una esposa preocupada por su familia que, igual que la mayoría de nosotros hoy en día, tiene que afrontar la realidad en la que estamos todos sumidos. Esto la acerca a la “escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición” (García Barrientos 2001, 186). No obstante, Nancy lleva a costas también la carga del personaje degradado de Madre Coraje pero, contrario a este, Nancy no cuestiona ningún discurso, sino que se adhiere a la ideología del ejército, así como a la de la religión, sin darse cuenta de que las fórmulas dogmáticas no resuelven su principal preocupación, es decir, el bienestar de su familia. En cambio, Madre Coraje no se compromete con ninguna ideología, sino que se sirve de todas para el bienestar de ella y de sus hijos, haciendo negocios con los dos bandos de la guerra que se representa en la obra dramática a la que pertenece.

Por otro lado, no queda más que mencionar que el personaje actriz está concebido como uno humanizado, preocupado por la seguridad en la vida diaria, a pesar de intentar llevar a cabo ejercicios de relajación con el público. Este personaje pertenece a la realidad cotidiana, con la particularidad de que es actriz, lo que implica que también desempeña su función como intérprete a lo largo de este drama.

Siguiendo la terminología propuesta en la dramatología de García Barrientos (2001, 186), la distancia interpretativa da cuenta de “la relación entre el actor y el papel que interpreta”, utilizando de baremo el efecto de ilusionismo y de distanciamiento en la interpretación de los personajes. En esta obra dramática ocurre una oposición de estos dos polos, identificación y distanciamiento, que se encarnan en ambos personajes dramáticos. Dicho de otro modo, el personaje actriz se acerca más al distanciamiento que Nancy, quien se interpreta desde la identificación o ilusionismo. El personaje actriz aporta al drama una de las dos caras del personaje, la real. Esto se evidencia más claramente en las interrupciones que hace este personaje al de Nancy. Por su parte, Nancy cuenta su

vida de forma fragmentada debido a la participación de la otra cara de un mismo cuerpo, la actriz. Esta madre coraje puertorriqueña tiene una historia bastante trágica que vamos descubriendo junto a su coraje para enfrentarla, lo mejor que ella puede, con las herramientas que tiene a la mano. Es decir, que se puede considerar una víctima más de la guerra y de la violencia cotidiana, y, por ende, del lavado de cerebro que el gobierno efectúa con tanto ahínco para que los ciudadanos respalden sendas guerras.

No obstante, en cuanto a la distancia comunicativa, se pudiera decir lo contrario, que el personaje actriz provoca mayor ilusionismo en el público que el de Nancy. El personaje actriz se hace pasar como la propia actriz que lo interpreta, resaltando su cara real, incorporándose a la realidad del público que sabe que va a ver una obra de teatro con actores que interpretan personajes. Ella se transforma en Nancy en escena. Comienza evocando imágenes que remiten a Madre Coraje, ya que canta en alemán la canción que presenta a este personaje en la obra brechtiana. Acto seguido, como se puede observar en la siguiente foto, ella *“Desenrolla las piernas del cuerpo del hombre, se las coloca encima de los hombros, gira la silla levemente”* y da la impresión de estar tirando de una carreta, como Madre Coraje (*Coraje II*). Pero la transformación de la actriz continúa un poco más, mientras manipula el cuerpo que representa a Ismael entre otros objetos, hasta que se torna en Nancy. En cambio, las interrupciones del personaje actriz a Nancy devuelven al espectador a su realidad, provocando un distanciamiento en este.



Nancy, por su parte, presenta más bien la cara ficticia del personaje; el público sabe que se trata de un personaje, creando así más distancia entre la realidad del público y este personaje. Pero es inevitable seguir la historia de Nancy, que resuena en el espectador porque probablemente conoce a alguien que se parece a ella en la vida real. Esto se debe a que no resulta difícil encontrar en Puerto Rico a personas que incluso dicen frases casi textualmente del personaje de Nancy. Como Nancy es un personaje humanizado con un carácter rico y complejo provoca en el espectador mayor identificación con él. De esta manera, Hernández juega constantemente con los límites de la ilusión y el distanciamiento a través de ambos personajes.

Respecto a la perspectiva personal, Nancy presenta un poco de desafío al intentar clasificarla como personaje de carácter objetivo o subjetivo porque ella manifiesta una realidad que el público no ve en escena. Si este decide creerle, entonces la asume como cierta. Con lo cual se pudiera afirmar que este personaje es subjetivo de perspectiva interna, es decir, con una perspectiva explícita ligada a este personaje, puesto que ella indica que se encuentra en una sala de espera de un hospital con su marido y conversa con una señora que también se encuentra esperando su turno, así como con la enfermera que atiende a los pacientes en el mostrador. Pero el público no ve nada de esto: ni la sala de espera ni el hospital ni al marido de Nancy ni a la hermana ni a la enfermera. En cambio, el personaje actriz resulta un personaje dramático objetivo, de perspectiva externa, que no interioriza ninguna realidad porque comparte el nivel real del público. Se trata, pues, de un personaje que se mueve dentro del marco real de este drama de perspectiva explícita.

Para concluir este apartado sobre los personajes corresponde analizar su significado, a partir de las funciones semánticas de estos. Dicho de otro modo, a continuación hablaré de lo que significan ambos personajes dramáticos en esta obra, lo que representan y su relación con el mundo real. Puesto que el personaje actriz lo mencioné como secundario, el primer impulso fue pensarlo como un personaje neutralizado, o sea, vaciado de significado en cuanto a su valor semántico. No obstante, se trata de un personaje que tiene tanta participación en este drama como Nancy. Lo que las diferencia es que Nancy cuenta su historia, mientras que el personaje actriz interviene puntualmente con un propósito principalmente escénico y no diegético, siempre dentro del nivel cero o marco del drama. Por tanto, corresponde ubicar a este personaje actriz

como uno semantizado, o dicho en palabras de García Barrientos (2001, 190), “cargado de significado en diferente grado”. Ella conecta este drama al público en el nivel de la realidad de los espectadores y de la propia actriz que interpreta a Nancy, por ende, enmarca la realidad diegética de Nancy con la realidad del mundo contemporáneo en la que vive el público, siendo esta su función. Las preguntas que se asoman entonces se pueden expresar así: ¿cómo logra enmarcar el personaje actriz a Nancy? y ¿cuál es la idea de la realidad a la que apunta el personaje actriz?

Para contestar ambas preguntas entraré en algunos detalles de las intervenciones del personaje actriz, siempre dentro de la función semántica del mismo. Primeramente, recupero lo antes mencionado: el personaje actriz dirige “una terapia de relajación salpicada de consejos de seguridad urbana” que sirve para abrir y cerrar la obra y en la que el público no logra relajarse del todo pues cada vez que comienza a adentrarse en los ejercicios de relajación, la actriz les recuerda el miedo que les acecha constantemente debido a la criminalidad que rodea a los puertorriqueños en la isla. Para dimensionar este miedo más claramente, utilizaré las palabras de dos reconocidos escritores quienes logran retratar en sus ensayos publicados en el libro *País nuestro* (Sánchez et al. 2012) los niveles de violencia y lo que producen en los puertorriqueños.

Luis Rafael Sánchez (2012, 21) en su ensayo “¿Cómo estás, Puerto Rico?” lo resume así: “Precavido, uno se recluye en el hogar, cosa de sacarles el cuerpo a otra balacera, otro robo a mano armada, otro secuestro, otro ‘car-jacking’. En resumen, a otro abuso contra el ciudadano común y corriente”. Pero más adelante afirma que esto no asegura el bienestar propio: “País mío, no vayas a creer que la medida cautelar de recogerse temprano, como las gallinas, y de privarse los agrados naturales de tus noches, garantizan seguridad. Corteses, los amos de la noche visitan los hogares a cualquier hora. Visitan, amordazan, violan” (Sánchez et al. 2012, 22). Como bien expresa Ana Lydia Vega (2012, 141) en su ensayo “Paranoicos unidos” no hay lugar para resguardarse de la violencia:

La gansocracia⁵⁵ nunca duerme. El tumbé ‘full-time’ es la agenda común de narcos y políticos. La ciudadanía arrinconada financia a la vez el vicio de los tecatos⁵⁶ y el saqueo

⁵⁵ Gansocracia es una palabra inventada por la escritora, derivada del uso coloquial de la palabra ganso en Puerto Rico, que tiene como una de sus acepciones un adjetivo que describe a una persona que se quiere pasar de lista, que hace lo que esté en su poder para salirse con la suya, incluyendo actividades ilegales.

⁵⁶ Tecato es una palabra coloquial de connotación un tanto peyorativa usada en Puerto Rico para referirse a las personas drogodependientes.

del gobierno. Los planes anticrimen son un chiste. El acceso controlado también. Ni en el último reducto de la intimidad –la ducha– estamos totalmente a salvo. Y eso sin mencionar las bajas de la violencia doméstica, gerenciadas por el sicario residente.

Ana Lydia (2012, 141) remata este retrato del Puerto Rico actual con una pregunta que nos remite a la terapia de relajación con consejos de seguridad que realiza el personaje actriz: “Con un cuadro tan siniestro, ¿cómo no sentirse asediado?”.

Dentro de este contexto de violencia urbana se puede comprender el monólogo de bienvenida -y también el de despedida- pronunciado por el personaje actriz, del que extraigo el siguiente fragmento que da cuenta del miedo compartido entre los boricuas debido a la inseguridad:

desde donde estas mirando, conéctate con tu columna vertebral como una sola pieza con sus curvas, sin salir de tu casa, evitando los caminos desconocidos, espacio entre las axilas y el torso, ojos cerrados inhalando y exhalándolo, trancas las puertas, si estas en peligro, doblamos el torso gentilmente, hacia el frente, vértebra por vértebra: cabeza, cuello, pecho, cintura... puedes mirarme si te pierdes, mantén las rodillas dobladas para más cuidado, gritamos fuego si estamos en peligro, si crees que no escuchan, tiras cosas por la ventana, torso cuelga... (*Coraje II*)

Pero el personaje actriz no solo habla de la violencia urbana, sino también de la guerra en general. Y para entrar en temas bélicos comienza por recuperar el personaje de Madre Coraje cuando canta en alemán la canción que lo presenta. De esta manera enmarca al personaje de Nancy, una versión puertorriqueña de Madre Coraje. Siguiendo esta tónica de conectar el nivel primario de esta obra con Nancy, el personaje actriz dice el poema de Brecht “A los que llegaron tarde” a través del cual se comunica directamente con el espectador, preguntándose cómo se puede vivir en tiempos tan sombríos y culminando el poema con la siguiente frase: “Pero cómo puedo comer y beber / Si le quito el pan al hambriento y alguien ansia mi vaso de agua. / Y sin embargo / como y bebo” (*Coraje II*). El personaje actriz termina su intervención antes de convertirse en Nancy con una cita de Saramago que resalta la problemática de contar la historia de la humanidad, es decir, se cuestiona cómo se puede narrar “si es tan larga que no se puede contar” (*Coraje II*); mas sin embargo, en este drama el público atestigua la historia de Nancy.

En definitiva, el personaje actriz utiliza palabras prestadas para señalar la complejidad de los tiempos tristes en los que vivimos y preguntarse cómo se hace, cómo se vive en esta época que por accidente nos ha tocado. Por ende, esta búsqueda de hacerse con la realidad que le rodea termina por tornarse evidente al volver a citar a Brecht, pero esta vez comienza diciendo “En los tiempos sombríos ¿se cantará también?

También se cantará; de los tiempos sombríos”, como bien hace la propia actriz en este momento que también canta a pesar del contexto sombrío que la envuelve (*Coraje II*). Hernández une esta frase a otro poema de Brecht “Cuando empiece la guerra”, donde insta a la sobriedad o serenidad (dependiendo de la traducción) en caso de tener que participar en la guerra. Este personaje se contrapone a Nancy, convirtiéndose en una especie de álgter ego, una antonimia casi, lleno de dinamismo, de movimiento.

Si bien el personaje actriz se mueve en la realidad cotidiana del público, teniendo en cuenta su contexto social, Nancy trae a este drama una historia particular, personal, contada desde su perspectiva. Ella ofrece su propia visión personalizada de la guerra, imbuida de dolor, a pesar de justificar en su discurso las ventajas de participar en el ejército y practicar la religión cristiana protestante. Esto la convierte en un personaje tematizado al punto de darle título a este drama, pues su “significación coincide con el tema de la obra” (García Barrientos 2001, 190). Ella representa a muchas madres de recursos económicos limitados que buscan la prosperidad para sus hijos. De hecho, Nancy da cuenta de su memoria individual, ejemplificando lo que señala la destacada escritora Susan Sontag (2003, 67) en su ensayo “Regarding the pain of others” como se puede apreciar en esta cita: “Strictly speaking, there is no such thing as collective memory –part of the same family of spurious notions as collective guilt. But there is collective instruction. All memory is individual, unreproducible –it dies with each person”. Cabe indicar brevemente aquí que Hernández (Platón y Ramos Collado 2012) menciona que este texto de Sontag es fundamental para la construcción de este drama, convirtiéndolo en uno de sus pilares, con lo cual haré múltiples referencias al mismo.

Nancy también se puede considerar un personaje oxímoron, pues “encierra en sí significados opuestos” (García Barrientos 2001, 191). Su gran contradicción la dista de la Madre Coraje brechtiana, es decir, que no discierne los discursos que el gobierno quiere hacerle creer. Por un lado, ella enaltece el pertenecer al ejército y los beneficios que ofrece a los soldados, orgullosa de que toda su familia se aliste, sin prestar atención al daño que ha sufrido su marido postrado en una silla, consecuencia que no cobra mucha importancia para ella. A pesar de su marido estar perjudicado por participar en la guerra, ella insiste en que su hijo se apunte al ejército como todos en su familia y en la de su marido porque “le dan a los jóvenes que se enlisten hasta 20,000 dólares para que estudien, técnico de aviación, este... de esa cosa que le gustan a los muchachos... pero

con todo y eso todavía no se enlista” (*Coraje II*). Y por el otro lado, va a la oficina que tramita la pensión de los veteranos porque “hace tres meses le está viniendo de menos en el cheque de la pensión” y está dispuesta a “ir a Casa Blanca a protestar” porque en el cementerio de veteranos no quieren enterrar a Ismaelito que murió por accidente en un tiroteo frente a la casa (*Coraje II*). Resulta difícil entender cómo Nancy quiere que su hijo corra la misma suerte de su padre al tener que participar en la guerra y después, cuando lo matan, decide pelear para que lo entierren en el cementerio de veteranos, pero no se le ocurre protestar en contra del gobierno por recortar la pensión, por hacerles esperar y no atenderlos en el hospital, o por reclutar con engaños a los jóvenes que viven en zonas de bajos recursos económicos.

Una posible respuesta a la creencia ciega de Nancy en el gobierno pudiera ser que no cuestiona nada de lo que dicen los medios de comunicación, tan presentes en este drama. Tomando en consideración lo que plantea Sontag (2003, 52) respecto a la forma en que se cubre la guerra a través de los medios de comunicación –quienes tienen además el acceso controlado a la guerra por el propio ejército- se puede ir desenmarañando el discurso de Nancy, ya que “mainstream media are not in the business of making people feel queasy about the struggles for which they are being mobilized, much less of disseminating propaganda against waging war”. Sontag (2003, 52) diserta sobre la manipulación de las imágenes de las guerras en pos del discurso e interés del gobierno, por ejemplo: “What American military promoted during the Gulf war in 1991 were images of the techno war: the sky above the dying, filled with light-traces of missiles and shells –images that illustrated America’s absolute military superiority over its enemy”. Por ello, Nancy no tiene reparo en pertenecer al ejército, porque no ve los crudos efectos de la guerra a partes iguales entre los que se enfrentan. Ella cree haber encontrado la fórmula para vivir dignamente, no se le pasa por la cabeza tomar en cuenta los efectos de la guerra en los soldados pues como el gobierno paga el tratamiento de salud, entonces para ella no hay problema.

Por último, cabe considerar la muerte de dos de sus tres hijos debido a la violencia. Ismaelito muere debido a la criminalidad y la violencia urbana, mientras que Aidita muere a manos de su marido por violencia machista. Entonces, queda por preguntarse ¿hay alguna manera de ganarse la vida dignamente para familias como la de Nancy? La manera en que Nancy dirime esta pérdida es a través de la religión: “El

demonio anda suelto hermana, eso es así, Jesús no nos abandona y hay que aceptar las pruebas del señor, verdad, y con el señor por delante yo empujo esta silla y de que nos movemos nos movemos, como no, amén (*Breve silencio*)” (*Coraje II*).

2.2.3. “En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?” El ciclo interminable de la espera

Los planos del tiempo teatral en esta obra se dividen de acuerdo a los dos niveles que la componen. Por un lado, el tiempo escénico corresponde al nivel del personaje actriz, ya que evidencia el tiempo real escenificado de este drama, mientras que por otro lado, el tiempo diegético o argumental se concentra más bien en el tiempo en que interactúa Nancy. No obstante, esto no significa que no haya tiempo diegético en el nivel del personaje actriz ni tampoco que no haya tiempo escénico en el nivel respectivo a Nancy. El tiempo escénico comprende la duración de la representación, que comienza y termina con la terapia de relajación, tomando entre unos cuarenta y cinco minutos y una hora, todo dependiendo de cuánto dure la terapia de relajación en la que participa el público. Pero hay que considerar que aunque la obra da la impresión de que el tiempo de espera de Nancy y su marido en la sala del hospital coincide con la duración de la representación, esto no es así. Cabe puntualizar que el tiempo de espera de Nancy se condensa, convirtiéndolo en tiempo dramático. Del mismo modo, el personaje actriz hace referencia a otros tiempos –ausentes y latentes– en sus intervenciones, al igual que Nancy trae a colación tiempos ausentes y latentes en su monólogo, que detallaré a continuación al hablar de los grados de representación.

El tiempo patente se refiere al “tiempo efectivamente ‘escenificado’, o sea, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, *conviviendo* con ellos, los espectadores o lectores de su drama”⁵⁷ (García Barrientos 2001, 84). En el caso de Nancy, convivimos con ella el tiempo de espera para que el médico atienda a su marido Ismael. Su monólogo empieza y termina en esta espera que no se llega a concretar en escena, pues nunca la vemos con el doctor. Cabe indicar que también retrocedemos en el tiempo con Nancy durante la escena de regresión o analepsis, haciendo patente este

⁵⁷ Cursiva empleada por el autor.

momento que pertenece al pasado. En cuanto al tiempo patente del personaje actriz atestiguado por el lector o espectador en este drama coincide con el tiempo escénico: la terapia de relajación al comienzo y al final del drama, los poemas, así como una canción de Brecht, la cita de Saramago... en fin, sus interrupciones al monólogo de Nancy. En “A los que llegaron tarde” el personaje actriz habla de las “épocas sombrías” en las que vive, así como cuestiona el tiempo que nos envuelve cuando dice “Qué tiempos son estos / en que hablar de los árboles es un delito / porque supone el silencio frente a tantos horrores” (*Coraje II*). De esta manera, se puede incluso aseverar que ella hace patente el tiempo en el que vivimos. Sin embargo, retomaré el uso intertextual de los poemas de Brecht, la canción de Madre Coraje, así como la cita de Saramago y sus significados respecto al tiempo al final de este apartado.

Respecto al tiempo latente, existen pocas referencias por parte de los personajes. El personaje actriz al comienzo de la obra dramática le dice al público que los estaba esperando para comenzar el encuentro –como ella le llama a este hecho escénico– haciendo así alusión al tiempo justo antes de que empiece la obra. Asimismo, al final de la obra este personaje hace uso de la anticipación, pues se adelanta a cómo el público se irá a su casa hasta intentar descansar después que culmine el encuentro. Por otro lado, Nancy hace referencia al turno que le tocará en otra oficina, en la que tramita la pensión de Ismael, cuando le reclama a la enfermera que se están tardando mucho para darle las recetas de su marido y teme perder el turno en esta otra oficina. Quiere decir entonces que ella ha sacado su turno en la oficina de la pensión poco antes de llegar a la sala de espera del Hospital de Veteranos.

Tanto el personaje actriz como Nancy incorporan en sus monólogos el tiempo ausente. El personaje actriz alude al tiempo privado del público en la casa, en el hotel, en la calle, en el coche, en internet y por teléfono cada vez que salpica de consejos a favor de la seguridad propia durante la terapia de relajación que lidera. Se pudiera también considerar tiempo ausente cuando este personaje enuncia los dos poemas brechtianos y la cita de Saramago, puesto que en estos escritos se hace referencia a los tiempos en que vivimos, así como a la historia incontable de la humanidad. Se puede inferir este tiempo ausente debido a que el público de la representación no reconoce necesariamente los poemas de Brecht o la cita de Saramago, pues solo está marcado en la acotación. Entonces, a menos que el espectador tenga conocimiento previo de estos textos, los

asumiría directamente como parte del monólogo del personaje actriz, quien a pesar de utilizar un tono sutil declamador o de cantarlos, como lo hace con el poema “Cuando empiece la guerra” no especifica la proveniencia de estos. El tiempo ausente en estos textos citados se evidencia, por ejemplo, cuando el personaje actriz utiliza una cita conocida de Brecht dicha en el tiempo verbal futuro: “En los tiempos sombríos, ¿se cantará también? También se cantará de los tiempos sombríos” (*Coraje II*). Igualmente, cuando a continuación de la cita anterior canta los versos de “Cuando empiece la guerra” lo primero que se menciona es en futuro también: “Cuando ustedes hermanos vayan a la guerra...”, dando así por sentado que nos toca la guerra a todos, aquí o allá (*Coraje II*). Por último, la cita del libro *Caín* de Saramago (2009) también hace presente el tiempo ausente puesto que trata de la historia de la humanidad que “es tan larga que no puede ser contada entre dos puertas”, sino más bien “llamarla un ciclón en el calendario, un huracán del tiempo”, concluyendo que no es más que “un presente que pasó hace mucho tiempo”, una especie de eterno presente que se encuentra en el pasado (*Coraje II*).

Nancy, por su parte, para hacer tiempo durante la espera conversa con una mujer, que también espera, con su marido y con la enfermera. En estas conversaciones habla de cuando volvió Ismael de la guerra con el pelotón, el único superviviente. También cuenta historias de sus hijos y de su familia, como por ejemplo “una pariente de Ismael tuvo que tener su muerto como cinco días en la nevera porque no le daban turno” (*Coraje II*). También menciona cómo intenta que Ismaelito se enliste en el ejército y que llevan tres meses recibiendo el cheque de la pensión con menos dinero, marcando así el tiempo, entre otras anécdotas, todas aludiendo a un tiempo ausente.

Analizando el uso de estos tres grados de representación, el grado menos recurrente es el tiempo latente. Los grados se reparten el peso entre el tiempo patente y el ausente, entre lo que realizan los dos personajes durante la obra dramática y la vida afuera de la representación, creando así un diálogo constante entre el tiempo dramático y la realidad afuera de este, incluyendo la del público. No se trata, sin embargo, de un drama “en que los momentos decisivos o más importantes del argumento son mostrados en escena, dramatizados” (García Barrientos 2001, 85), pues recordemos que se trata de un drama de estructura narrativa, de construcción abierta, en el que no ocurren grandes acciones que definan el porvenir de los personajes o el desenlace del drama.

Conviene a continuación establecer que Hernández plantea un tratamiento del tiempo bastante complejo y abierto a la interpretación. Para dar cuenta de ello y tratar de tirar del hilo del tiempo considero indispensable organizar la estructura temporal de este drama. Primeramente, comienzo por establecer las escenas temporales y sus nexos, siguiendo el orden planteado en este drama.

- I. Escena 1, liderada por el personaje actriz: terapia de relajación salpicada de consejos de seguridad personal, la canción que presenta a Madre Coraje en la obra de Brecht, poema de Brecht “A los que llegaron tarde”, manipulación del cuerpo de Ismael, cita de *Caín* de Saramago.

Nexo 1: serie de acciones con el cuerpo de Ismael, utilización de soldaditos de juguete, monedas y bolitas de goma, transformación del personaje actriz en Nancy, lo marca poniéndose el vestuario y adoptando un cuerpo distinto.

Nexo 2: anuncio televisivo de la feria de armas, *Eurosatory*.

- II. Escena 2, liderada por Nancy: mientras hacen tiempo para su turno en la sala de espera del Hospital de Veteranos, conversación de Nancy con su marido y con la mujer que también espera.

- III. Escena 3: analepsis del momento en que Ismael va a ver al pastor de su iglesia, justo después de volver de la guerra. Nancy se convierte en el pastor.

Nexo 3: El personaje actriz interrumpe, levanta la ropa de Ismael.

Nancy hace de ella misma en el pasado, conversa con Ismael.

Nexo 4: El personaje actriz realiza la danza de los mosquitos y se transforma en Nancy de nuevo.

- IV. Escena 4: Nancy continua conversando, señala la hora diegética en la sala de espera, las 10 de la mañana. Nancy se anticipa al tiempo dramático cuando dice que tiene que ir a la oficina de la pensión de veteranos.

Nexo 5: Personaje actriz rompe el personaje y cita a Brecht “En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?”, canta poema “Cuando empiece la guerra”.

Elipsis temporal no marcada.

- V. Escena 5: conversación monologada de Nancy.

Nexo 6: El personaje actriz realiza una serie de acciones al ritmo de una canción de trompeta. Elipsis temporal.

- VI. Escena 6: Nancy continúa su monólogo. Condensación temporal: Nancy señala que son las 11: 30 de la mañana.
- Nexo 7: Elipsis temporal en la que muere Ismaelito.
- VII. Escena 7: Banda sonora de películas de acción, la misma del comienzo de la obra. Nancy mira la televisión, pudiera ser otro día pues en esta escena temporal Nancy cuenta que mataron a Ismaelito. Le dice a la mujer con quien conversa que es consciente de repetir la historia de cómo murió su hijo.
- Nexo 8: El personaje actriz rompe el personaje de Nancy definitivamente, se quita el vestuario.
- VIII. Escena 8: El personaje actriz cierra la obra con la terapia de relajación en la que despide al público. Se anticipa en el tiempo cuando menciona cómo el espectador volverá a casa, hasta descansar.

Como se puede observar en esta estructura, la clave para desenmarañar el análisis del tiempo en este drama reside en el uso de la elipsis temporal como nexo. Según García Barrientos (2001, 88), la elipsis se define como un nexo temporal, es decir, una “interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula”. La elipsis en esta obra dramática es principalmente utilizada en sentido progresivo, tanto en la condensación de tiempo durante la espera de Nancy por su turno en el Hospital de veteranos como en el desarrollo del tiempo diegético del nivel al que corresponde la historia de Nancy. La extensión de la elipsis en la condensación de tiempo pudiera ser menor, de hora y media, marcado por la mención de la hora que comenta Nancy a la enfermera que atiende la sala de espera. Ella primero menciona que son las diez de la mañana y más tarde enfatiza que lleva mucho tiempo esperando, pues según ella ya son las once y media de la mañana, pero no queda claro si esta condensación sucede durante el mismo día o se extiende indeterminadamente en el tiempo como explicaré más adelante. De forma análoga, también hay una elipsis en sentido regresivo evidenciada en la analepsis donde se ve el momento en que llega Ismael de la guerra y va a visitar al pastor junto a su esposa Nancy. Sin embargo, esta elipsis es de extensión mayor, a pesar de no especificarse cuánto tiempo ha pasado desde que Ismael volvió de la guerra y la espera en la sala del hospital. Se puede entender que no se trata de un pasado reciente por todo lo que cuenta Nancy, ya que especifica al principio del drama que su marido

podía caminar cuando llegó, pero que su parálisis corporal se debe a un efecto de trastorno mental.

Conviene elucidar ahora el problema central respecto al tiempo en este drama: no queda claro si cada vez que el personaje actriz interviene el tiempo diegético se detiene y luego se retoma donde se quedó Nancy antes de dicha interrupción de nivel o si se trata de otro día en el que Nancy también espera en la sala del hospital, siempre contando las mismas historias. Sospecho que efectivamente no hay suspensión temporal durante las intervenciones del personaje actriz, sino que las mismas sirven como elipsis de tiempo indeterminado, mostrando así distintos días de la vida de Nancy esperando en el hospital. De hecho, esta hipótesis sobre el tratamiento del tiempo en este drama se puede justificar a partir de lo que Nancy cuenta sobre su hijo Ismaelito. En sus intervenciones ella habla de Ismaelito en tiempo presente y su preocupación principal es que él no se quiere enlistar al ejército. Al final de la escena temporal número seis, Nancy le dice a la enfermera que se va, pero no se ve en escena si, en efecto, lo hace, sino que interviene el personaje actriz, lo cual implica una elipsis. Acto seguido, esta elipsis se enfatiza en la escena temporal siete, pues Nancy comienza diciendo lo siguiente: “Así fue como le pasó a Ismaelito, mi hijo... Me lo mataron, frente a casa. Me lo mataron sin explicación...” (*Coraje II*). Nancy habla al final de la obra en pasado sobre la muerte de su hijo, detalle que hubiese mencionado antes si hubiese ya ocurrido cuando mencionó que su hija Aidita murió a manos de su esposo. Además, poco después le dice a la hermana con quien habla que si ya se lo contó, se lo volverá a contar cuantas veces sea necesario, pero el público y el lector lo escucha por primera vez durante el drama. Por lo tanto, la única explicación posible a esto sería que la duración de la fábula en el nivel de Nancy no se remite a un solo día, sino a muchos, a pesar de no estar señalado en el texto dramático. Su vida no es sino una repetición continua de su historia y la de su familia, enmarcada por los resultados de la guerra local e internacional.

De esta manera, en cuanto al grado de determinación de las elipsis diría que es mayor, debido a que no se establece claramente el paso del tiempo. Aún en la condensación de tiempo durante la espera de su turno, Nancy no dice si está en el mismo día o es otro día en el que sucede lo mismo. Se trata, pues, de un drama de estructura temporal fragmentada que muestra la vida de Nancy en distintos momentos, pero que se unifica por medio de lo que cuenta, de sus preocupaciones y problemáticas a raíz de ser

víctima de la violencia y de la guerra tanto fuera como dentro de Puerto Rico. Por consiguiente, el contenido diegético de las elipsis es relevante respecto al “conjunto de la fábula o argumento” (García Barrientos 2001, 89), puesto que no resulta lo mismo pensar que atestigüamos un solo día en la vida de Nancy que imaginar su vida diaria esperando junto a su marido hasta que matan a su hijo y ella lo cuenta. La fatalidad de esta Madre Coraje boricua reside justamente en que su vida se convirtió en una larga espera donde vemos su tragedia y donde no se sostiene del todo su defensa a pertenecer al ejército.

Independientemente del tiempo elidido entre una escena temporal y otra, dentro de la diégesis correspondiente a Nancy, el orden dramático temporal crónico es cronológico y progresivo. La única excepción al orden cronológico responde a la escena de regresión antes mencionada. Merece la pena a continuación analizar de cerca esta escena. Dicha escena regresiva tiene una extensión externa, es decir, que queda fuera de la escena primaria, o en otras palabras, la escena que le precede. Los límites de la escena regresiva pertenecen a lo que García Barrientos (2001, 94) llama una regresión parcial, ya que la extensión de esta escena de un recuerdo es menor que la de la escena precedente en el orden escénico, es decir, el que se muestra en la obra dramática.

El contenido de esta escena regresiva corresponde al homodiegético, pues pertenece a la historia que se empieza a contar en la escena precedente, la primaria. Mientras que su función es asociativa, ya que presenciamos una asociación del personaje de Nancy cuando revive lo primero que hizo junto a su marido al momento de regresar de la guerra a la isla borincana, una memoria involuntaria como la denomina García Barrientos (2001, 95). Dicho de otro modo, tan pronto Nancy cuenta que lo primero que hicieron al llegar Ismael fue ir “a la iglesia a recibir la santa oración del espíritu santo”, comienza la escena de regresión, como si pudiéramos viajar con ellos al pasado y presenciar lo que ocurrió (*Coraje II*). De esta manera, mediante la interiorización temporal explícita de Nancy aparece en escena este recuerdo, al igual que en la anticipación del personaje actriz, pero retomaré dichas interiorizaciones más adelante, en el análisis de la perspectiva temporal.

Contrario a la regresión, la anticipación en este drama no consiste realmente en una escena perteneciente a un tiempo futuro, sino que es de extensión interna, pues se incorpora en una escena de tiempo real, en el nivel del personaje actriz. Vale recordar brevemente en qué consiste la anticipación utilizada por este personaje. Como dicho

anteriormente, al final de la obra el personaje actriz se adelanta a cómo el público se irá a su casa después que culmine el montaje escénico. Se puede observar la anticipación en la siguiente cita, en el último monólogo de la actriz, que es el que culmina este drama:

Respirando con los hombros relajados se van a sus autos, toman el autobús, no se detienen, pecho abierto, no te detengas en el semáforo, continúa, no mires para el lado... cuello largo respirando con la columna, llegas a tu casa, entras inmediatamente, no te distraigas, enciende la alarma, cierra con llave, pon el candado, codos libres, rodillas suaves. Te vas a tu cuarto, te llevas el celular, sueltas la quijada, te encierras en tu cuarto y descansas. (*Coraje II*)

Entonces, este drama termina con la proyección en el futuro ligada al espectador de camino a su propio hogar, con precaución para que no experimente ningún episodio violento ligado a la criminalidad, hasta encontrarse solo y descansar. Se trata pues de una anticipación parcial, de contenido homodiegético, pues forma parte de una misma historia. Su función de carácter asociativo corresponde a la serie de consejos de seguridad que el personaje actriz ofrece para la relajación de los espectadores, a pesar de probablemente causar el efecto contrario.

En cuanto a la frecuencia, contiene una desigualdad “entre las ocurrencias escénicas y diegéticas” (García Barrientos 2001, 98) que apunta a la incorporación de las elipsis temporales antes discutidas, dando así cuenta al mismo tiempo de la experimentación con el tiempo diegético de esta obra. Se pudiera entonces decir que Hernández hace uso de la iteración, pues en este drama “se representa *de una vez* lo que ocurre varias (*n*) veces en la fábula”⁵⁸ (García Barrientos 2001, 98). Tomando en cuenta lo que explica García Barrientos (2001, 101) sobre la iteración como problemática en el género dramático, hay que considerar que “Todo lo que caracteriza la iteración parece, pues, contradictorio con el modo dramático de representación, tan sometido, en cambio, a la progresión ‘real’ del tiempo y tan alérgico, por su carácter ‘ostensivo’, a la descripción como incompatible con la figura del narrador”. Quizás pudiéramos hablar de una “pseudoiteración” que se apoya en la expresión verbal, en este caso en lo que le dice Nancy a la hermana cerca del final de la obra cuando menciona que si ya le había contado sobre la muerte de su hijo, pues que se lo vuelve a contar cuantas veces sea necesario. De esta manera, se puede confirmar que cada uno de los fragmentos en los que interviene Nancy se representan solo una vez, pero pertenecen a varios días, con la particularidad de que en este drama se evidencian distintas partes que se repiten al infinito en muchos

⁵⁸ Cursiva empleada por el autor.

días, sin especificar la cantidad de días o de tiempo. Así se crea una especie de repetición diegética abierta en el nivel dramático de Nancy, condensado de tal manera que casi parece un solo día, pues no se repite ninguna escena o situación pero sí se implica la repetición en el texto dicho por este personaje al final de la obra. En otras palabras, da la impresión que Nancy está atrapada en un ciclo de espera en el hospital junto a su marido que se repite *ad infinitum*.

Siguiendo con el análisis del tiempo, cabe destacar que esta obra tiene una duración relativa que consiste por un lado en una velocidad interna que se evidencia en la condensación temporal antes mencionada; y por el otro lado, esta duración relativa consta de un ritmo intensivo que caracteriza esta obra. Dicho de otra forma, si entendemos por ritmo “la duración relativa de una secuencia de escenas temporales”, al observar el conjunto de las mismas y teniendo en cuenta el uso de la elipsis, el resumen y la condensación, la duración de la fábula es mayor que la duración escénica (García Barrientos 2001, 110). Pero no hay que olvidar que Hernández también utiliza la isocronía en el nivel del personaje actriz, pues la duración diegética en sus intervenciones coincide con la duración escénica entre este personaje y el público.

En lo referente al campo de la recepción, en particular la distancia temporal, estamos frente a un drama contemporáneo de distancia simple. Por ello, no existe distancia entre la localización temporal “real de la escenificación y la ficticia de la fábula” (García Barrientos 2001, 113). Se trata entonces de un drama que acontece en la misma “dimensión temporal en que los actores y el público se encuentran para la representación”, es decir, que los actores comparten la misma realidad temporal que el espectador (García Barrientos 2001, 113). Esto implica que el público entra fácilmente en el tiempo dramático de *Coraje II*, creando así una mayor ilusión en cuanto a la recepción.

A continuación respecto a la perspectiva temporal o “punto de vista” interno desde donde se presenta el drama o “una parte de él como producto de la percepción subjetiva de *alguien*”⁵⁹ (García Barrientos 2001, 116), *Coraje II* propone una interiorización explícita de Nancy en la manera que ella une una secuencia temporal con otra, así como en sus regresiones. Como consecuencia, Nancy “vive ese tiempo interior” y “el espectador se ve obligado a identificarse” con este tiempo (García Barrientos 2001, 116). Uno viaja entonces al pasado y brinca de un día a otro mediante la perspectiva de

⁵⁹ Cursiva empleada por el autor.

este personaje, de manera interna, pues no es del todo evidente hasta el final que estos saltos temporales ocurren. En cambio, la perspectiva interna de Nancy se contrapone a la del personaje actriz pues este último pertenece a otro plano de ficción, pero se presenta frente al espectador como una persona que comparte su mismo plano temporal, el tiempo real de la escenificación. Sin embargo, este tiempo real está encajado en la fábula dramática, así pues, el tiempo escénico se ficcionaliza mediante el uso de la isocronía. El personaje actriz en realidad juega en el borde de la perspectiva interna explícita y la implícita, ya que no entra dentro del plano de ficción de Nancy, pero tampoco pertenece del todo a la realidad del público. Dicho de otra manera, por un lado, ella interpela directamente al público, dándole las pautas de movimiento y relajación; mientras que por otro lado su perspectiva temporal interna se manifiesta con más claridad cada vez que incluye frases que muestran el miedo a la criminalidad en la vida cotidiana o cuando anticipa la descripción de lo que el espectador hará una vez salga de la representación, que puede o no coincidir con la realidad de cada uno.

Para concluir este apartado dedicado al tiempo dramático, corresponde hablar de su significado y relevancia en *Coraje II*. Quizás conviene para ello retomar nuevamente las citas intertextuales que realiza el personaje actriz al principio de la obra y resaltar el aspecto temporal. No es casual que Hernández cite de los poemas de Brecht los tiempos sombríos en los que vivimos, una cita que tiene vigencia aún para describir nuestra actualidad, a pesar de estar lejanos cronológicamente de la época de este autor. Pero si tomamos en cuenta que “la historia de los hombres tiene un aspecto de ser un presente que pasó hace mucho tiempo” (*Coraje II*), como dice la actriz cuando cita esto de la novela *Caín* de Saramago, entonces no hay tanta distancia entre la época de Brecht y la de ahora, sino que dialogan. Y si a eso se le añade que el acontecimiento teatral solo ocurre en el presente, pues hay que pensar también que la historia de Nancy y la del espectador se entremezclan en el tiempo presente del convivio teatral.

Pero ahora retomo otra parte de la cita tomada de Saramago en este texto dramático, si “la historia de la humanidad es tan larga que no puede ser contada entre dos puertas” (*Coraje II*) tampoco lo es la historia de Nancy. No se puede ni hace falta definitivamente contar toda la historia de Nancy de manera cronológica, solo se ve su espera en el hospital en distintos días, momentos, que dan la impresión de ser parte de un eterno presente sombrío. Y entre la puerta que abre este personaje a su propia

historia que ocurre principalmente en el tiempo ausente, y la otra que abre el personaje actriz, quien se mueve principalmente en el tiempo patente, lo que ocurre es justamente “un ciclón en el calendario, un huracán del tiempo” (*Coraje II*), una fusión de presente, pasado y futuro. De esta manera, el espectador y el lector viajan en el tiempo con Nancy sin saberlo y se anclan en el presente del convivio con la actriz.

Este juego que realiza Hernández con el tiempo patente y el ausente en *Coraje II* da pie a la semantización del tiempo, llevándolo a ser uno de los temas de atención en la obra. Pero ¿en qué repercute que se tematice el tiempo? Sin miedo a repetirme, no es lo mismo que Nancy espere un día a que atiendan a su marido, a que su vida se resuma a un ciclo interminable de espera. A partir de esta fusión temporal presentada en esta obra se crea una presencia de otra temporalidad que interrumpe el presente del espectador, tomando en cuenta lo que expone Homi Bhabha (1990, 295) respecto a su mención del tiempo en los discursos nacionales: “There is, however, always the distracting presence of another temporality that disturbs the contemporaneity of the national present...”. Pues según él (1990, 295), “national time becomes concrete and visible in the chronotope of the local, particular, graphic, from beginning to end”. En este caso, el tiempo particular de Nancy en repetición continua se contrapone al del espectador, creando un margen, por así decirlo, desde donde es inevitable reflexionar nuestro presente. La perspectiva interna explícita desde la cual Nancy nos incluye en su espera en el hospital y su regresión nos hace compartir su propia visión del tiempo, unido por la asociación de eventos y experiencias que para ella son significativos dentro del marco de sus afectos, conformando así una especie de tiempo afectivo donde el foco no está en lo que sucede durante las elipsis temporales, sino en el nexo de una escena temporal y otra. Surgen así preguntas indispensables al analizar este drama, como las siguientes: ¿habrá un tiempo en el que no se padezca la guerra y la violencia? ¿Han existido o existirán tiempos que no sean sombríos en la historia de la humanidad?

2.2.4. De una terapia de relajación a una pistola *glock* para destensarse: elucubraciones sobre el espacio dramático

Para comenzar el análisis del espacio dramático, conviene establecer primero el espacio de la comunicación teatral que se utiliza en *Coraje II*, es decir, la relación entre sala y escena. Para ello, hay que considerar la escena como el espacio ocupado por los actores y los personajes representados, así como también la sala es el espacio designado para la recepción, para el público (García Barrientos 2001, 124). Esta obra dramática está concebida para funcionar en distintos tipos de sala, sin requerir una en particular, pero un espacio de representación donde se privilegie una cercanía de los conceptos de sala y escena, según los entiende García Barrientos, potencia la obra, tal como se puede observar en los montajes que Hernández ha realizado de este drama, por ejemplo el de la sala de teatro experimental Victoria Espinosa en San Juan, Puerto Rico o el del Encuentro del Instituto Hemisférico en Sao Paulo. Lo que sí propone el texto dramático es que se utilice una escena abierta parcial y variable, puesto que los espacios de sala y escena no se enfrentan, sino más bien se integran de manera parcial, no total. Esta obra dramática exige esta integración en el momento que el personaje actriz recibe al público y lo invita a realizar los ejercicios de relajación, incorporándolo a la escena. Luego de esta relajación, el personaje actriz invita al público a ocupar el espacio de la sala y delimita el espacio dramático a un rectángulo cerrado donde ocurrirán las intervenciones de ambos personajes hasta el final del drama. Aunque Nancy tiene su espacio limitado, frontal al público, lo ficcionaliza, como antes se menciona en el análisis de los personajes. Por lo tanto, los límites entre sala y escena se fusionan, pues a Hernández le gusta jugar con “la frontera entre ficción y realidad” (García Barrientos 2001, 127) en sus conceptos escénicos y esta no es la excepción.

Por esta razón, dentro de los planos del espacio teatral, el espacio escénico, o sea, “el espacio real de la escenificación”, incluye por supuesto el escenario, pero también la sala pues “el público está explícitamente dramatizado” (García Barrientos 2001, 128). Por ende, continuando con los planos del espacio teatral se pueden delimitar también los planos diegético y dramático. El espacio diegético o argumental recoge “el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento” (García Barrientos 2001, 128-129). En *Coraje II* el plano diegético incluye la

sala de espera del Hospital de Veteranos, la iglesia en la regresión de Nancy, la otra oficina donde Nancy pidió turno y la oficina del doctor.

Aquí conviene detenerse un momento para ubicar el espacio geográfico real en el que se desarrolla la espera de Nancy en Puerto Rico. Ella y su marido pudieran muy bien estar esperando en el Hospital de Veteranos que queda en Mayagüez, inaugurado en el 1976 como una rama del Hospital de Veteranos de San Juan. Se pudiera suponer, entonces, que ocurre en la ciudad de Mayagüez, al oeste de la isla, porque Nancy dice en un momento dado que vive en Guanaquilla. Existe una barriada con este nombre en el área de Cabo Rojo y Aguada, y este es el hospital más cercano de ambas. Aparte de estos espacios diegéticos existe uno que interviene en la fábula, pero de manera indirecta. Se trata de la publicidad que está en la televisión de la sala de espera que promociona “El Salón Internacional del Armamento Terrestre, Aero terrestre y de Seguridad de París, Eurosatory 2010” (*Coraje II*).

El espacio dramático se refiere al encaje del espacio diegético en el escénico, esto es, “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación” (García Barrientos 2001, 128). El análisis a continuación dará cuenta de esta conjugación para hablar del espacio dramático. En primer lugar, la estructura espacial de este drama no se puede suscribir a la unidad de lugar, pues resulta imposible debido a la bifurcación de niveles que marcan el personaje actriz y Nancy. Por consiguiente, “el ‘encaje’ de los lugares argumentales en el espacio escénico” (García Barrientos 2001, 129) es múltiple pero sucesivo, pues la misma actriz interpreta a los dos personajes patentes de esta obra. Respecto al valor de la estructura espacial, conviene discutirlo en la conclusión del espacio dramático, ya que sus relaciones paradigmática y sintagmática dialogan también con los signos del espacio discutidos a continuación.

En segundo lugar, los signos del espacio se pueden agrupar en los siguientes grupos: la escenografía, el decorado verbal, el espacio corporal y el espacio sonoro. El espacio escenográfico se indica en las acotaciones extradramáticas escénicas. Mediante estas podemos precisar el decorado y los accesorios utilizados en este drama, todos introducidos a escena por el personaje actriz. Este personaje ya se encuentra en escena cuando el público entra a la sala “*parada con un micrófono de pie*” para dirigir “*la terapia*

de relajación salpicada de consejos de seguridad” (Coraje II). Hernández (*Coraje II*) especifica los accesorios en la siguiente acotación:

La actriz se retira del micrófono y busca sus materiales de trabajo: una silla de ruedas que contiene: una ropa doblada que forma el cuerpo de un hombre: cocido en un gancho de ropa -, gorra, chaqueta, camisa, pantalón y tenis; encima de esto un traje, una manta para la cabeza, un libro, un rollo de cinta adhesiva y una silla plegadiza colgada en la parte de atrás de la silla de ruedas.

Aquí se evidencian perfectamente los objetos que representarán al personaje de Ismael – ropa doblada que luego le da forma del cuerpo de un hombre, cocida a una percha, una gorra en la parte superior de esta, una chaqueta encima de una camisa, unos pantalones largos y unas deportivas. El espacio de Ismael se limita a su silla de ruedas, sobre la que está extendida su ropa creando la sensación del cuerpo de Ismael, sentado con su gorra tapándole la cara. Asimismo, el decorado incluye una silla plegadiza colgada de la silla de ruedas, espacio particular de Nancy, desde donde dice gran parte de su monólogo, ya que espera su turno en el hospital. También se encuentran descritos los elementos que Hernández manipulará en escena para distinguir al personaje actriz de Nancy: un traje (un vestido) y una manta para la cabeza. Ahondaré en la manipulación de estos elementos cuando hable del espacio corporal. Hay un elemento más que el personaje actriz introduce a escena junto a los demás, pero que no se menciona hasta la acotación final en la que especifica que la recoge junto a los objetos antes citados. Se trata de una casetera, una pequeña cadena de música desde donde sale la música que se escuchará en escena, también manipulada por la actriz. De esta manera, todos los objetos que se utilizan en la obra son introducidos juntos, excepto la cinta adhesiva ya pegada en el suelo.

Me gustaría detenerme a continuación justamente en este accesorio mencionado también en la cita anterior: la cinta adhesiva. Hernández utiliza este elemento para demarcar un rectángulo en el suelo, dentro del cual ambos personajes limitan sus movimientos una vez terminada la terapia de relajación. De hecho, la siguiente cita da cuenta de ello: *“Entra a un espacio en el escenario limitado en el piso con cinta adhesiva en forma de un rectángulo. Entra la silla de rueda, la deja en un extremo (...) Una vez dentro, se cierra en el rectángulo con la cinta adhesiva” (Coraje II).* El personaje actriz cierra con la cinta el rectángulo del suelo que hasta ese momento está casi completo, le falta solo un lateral por marcar. Por ello, el título de este cuadro en el texto dramático es

“Adentro, en el rectángulo”, haciendo referencia al espacio que ocupará Nancy, personaje que hasta este momento no ha salido a escena.

Por otro lado, también se menciona un libro en la cita, un libro que se utiliza poco, su función más bien es estar ahí presente. En el texto dramático no se especifica el libro que se lleva a escena, pero Teresa Hernández en la representación a la que asistí llevaba una copia de *Madre Coraje y sus Hijos* de Brecht. Solo Nancy lo utiliza en un momento dado para poner una serie de pequeños objetos encima. Queda entonces por mencionar estos pequeños objetos como accesorios. El personaje actriz “saca de los bolsillos de la chaqueta, soldaditos, animalitos y personitas de juguete junto a monedas de un centavo, bolitas de goma y los deja caer al suelo” (*Coraje II*). Esta acción en escena la realiza después de haber cantado la canción de Madre Coraje y dicho los poemas y la cita de Saramago. Deja caer los soldaditos, los animalitos y las personitas de juguete, las monedas y las bolitas de goma como si estuviera jugando a la guerra, creando así una especie de campo de batalla. Una batalla donde hay personas, se invierte dinero –siendo también el dinero la causa de guerras-, y saca la animalidad de cada uno. Los conjuga de tal manera que las bolitas de goma dan la impresión de ser bombas. Cabe especificar que este juego con los objetos ocurre justo antes de que aparezca en escena Nancy. De esta manera, Hernández establece así uno de los temas principales en la obra, lo que afecta directamente a Nancy y a su familia.

Por último, dentro de los accesorios utilizados en esta obra habría que incluir también las pertenencias de los espectadores. Esto sucede tan pronto entran a la sala, pues el personaje actriz les indica que dejen sus pertenencias en los asientos antes de acompañarla a escena para la terapia de relajación: “dejen sus pertenencias en los asientos (en el área de los asientos) / una zona segura, pueden dejar las llaves, las carteras... el celular lo ponen en estado pasivo vamos a agilizar la entrada (...) los que ya están despojados de sus pertenencias... hasta zapatos, entren al espacio” (*Coraje II*). Resulta de suma relevancia incorporar los objetos que traen los espectadores consigo, puesto que los consejos de seguridad hacen referencia justamente a la búsqueda casi desesperada de una *zona segura*. Una seguridad que, en repetidas ocasiones de esta terapia, el personaje actriz menciona al dar consejos como agarrar bien la cartera, tener las llaves en la mano, cerrar bien las puertas. Sin embargo, le pide al público que se despoje de todo esto, incluso de sus zapatos para poder comenzar esta obra, dándole una

vuelta de tuerca más al tema de seguridad al hacer que cada espectador deje de relacionarse con estos objetos personales y confíe en que no les pasará nada durante la terapia.

En este análisis cabe ahora dar cuenta del espacio verbal. García Barrientos (2001, 133) lo define como “los signos lingüísticos, que corresponden en la relación de Kowzan a la *palabra* y al *tono*, es decir, a la entonación, ritmo, intensidad, acento, etc.”⁶⁰ en el que el espacio de la fábula no tiene “más existencia que la verbal”. En este apartado corresponde, entonces, hablar de la creación del espacio desde la palabra, pero se trata de “abarcas todo cuanto ve el espectador sobre el espacio escénico” (2001, 133). *Coraje II* está llena de imágenes creadas a través de la descripción lingüística, aunque muchas de ellas solo señalan el espacio latente y ausente. Por lo tanto, me remitiré a mencionar solo algunos ejemplos en los que se utiliza la palabra para referirse al espacio escénico, o sea, al espacio patente.

En primer lugar, Nancy establece el espacio de la regresión cuando menciona que lo primero que hicieron al Ismael llegar del campo de guerra fue ir a la iglesia. Inmediatamente después de mencionar este espacio verbalmente ocurre la regresión, en la que también Nancy vuelve a validar este espacio eclesiástico. Pero retomaré cómo se utiliza el espacio para establecer la regresión más adelante en el análisis del espacio corporal, porque resulta un signo espacial con más peso que el verbal en esta escena.

En segundo lugar, merece la pena recuperar a continuación a tres personajes latentes que funcionan en escena como patentes, pero desde el punto de vista del espacio verbal. Se trata del personaje de Ismael, de la hermana y de la enfermera. Todos cobran vida desde el monólogo de Nancy, ella les escucha, les contesta y se remite a ellos. A la hermana le contesta las supuestas preguntas, a veces las reformula. Pero lo interesante aquí es que Nancy ubica, mediante la palabra, tanto a la hermana con quien habla, como a la enfermera que está en el “counter”, como le llama Hernández al mostrador. Pero sobre todo resulta interesante que Hernández mezcla el signo verbal del espacio con el corporal, pues también hay una relación corporal con estos tres personajes.

Esto me lleva directamente al siguiente signo: el espacio corporal. Cada vez que Nancy habla con la hermana, con la enfermera y con el propio Ismael, ella responde

⁶⁰ Cursiva empleada por el autor.

corporalmente y da cuenta del cuerpo de estos personajes que no se encuentran físicamente en escena. Esto se apoya en las acotaciones extradramáticas escénicas y las personales corporales. Un ejemplo de esto es cuando Nancy se acerca al mostrador donde le habla a la enfermera, creando corporalmente el espacio de este personaje que solo ella ve. De hecho, Nancy está constantemente pendiente de la enfermera en el mostrador, mientras habla con la hermana de vez en cuando mira al mostrador, buscando a la enfermera, y hasta quejándose de ella. Sin embargo, no hay que olvidar que los movimientos de Nancy están restringidos al rectángulo marcado con cinta adhesiva en el suelo.

Otro ejemplo es el momento en que Nancy aparece en escena por primera vez: “(Ante las peticiones del marido, Nancy contesta:) Horita pa’, a las doce te toca la meriendita. No, no, recuerda lo que te dijo el médico... estás bien pa’... ¿Qué? (le mueve la posición de las piernas)” (*Coraje II*). Aquí se ve claramente cómo Nancy interactúa con su marido, escuchándolo, viéndolo y acomodándole el cuerpo, acciones que ella repetirá a lo largo del drama.

Conviene subrayar ahora la importancia del cuerpo en esta obra, de particular relevancia además en todos los conceptos escénicos de Hernández. Teniendo en cuenta que ella también incorpora la danza en sus trabajos escénicos, en *Coraje II* se puede apreciar el tratamiento del cuerpo como instrumento principal. La propia base de la obra, en términos del espacio corporal, consiste en dos personajes encarnados en el mismo cuerpo. A esto habría que añadirle que solo hay en escena un cuerpo real, el de Teresa, frente a los cuerpos que conforman el público. Al mismo tiempo, el cuerpo real ausente de Ismael, el de la hermana y el de la enfermera también ocupan un lugar dentro del uso de gestos y movimientos que se fundamentan en el cuerpo presente del personaje actriz y de Nancy.

De hecho, si nos fijamos al principio de la obra, el cuerpo resulta el protagonista, puesto que comienza con una serie de ejercicios físicos con el público, como ya se ha establecido. En los ejercicios que propone el personaje actriz corresponde destacar la insistencia en el uso de la “*columna vertebral*”, puesto que es una frase que aparece constantemente a lo largo de la obra, convirtiendo así al cuerpo en la columna vertebral de esta obra. Esto se evidencia principalmente en cada transición del personaje actriz a Nancy y viceversa, pues Hernández (*Coraje II*) especifica en las acotaciones personales

operativas que *“la actriz rompe el personaje desde su columna vertebral”* y que *“la actriz regresa al personaje desde su columna”*. Pero antes de llegar a la transición entre el personaje actriz y Nancy, en la publicidad del encuentro *Eurosatory* para vender armas, justo después de la terapia de relajación, también se enfatiza la columna vertebral como se puede apreciar a continuación: “Con el cuerpo ancho y oxigenado desde su columna vertebral puede convertir su pistola glock en un sub-fusil en 10 segundos” (*Coraje II*). Por tanto, la base del movimiento en esta obra parte de las vértebras hacia afuera, hasta llegar incluso a adoptar un objeto letal como una extensión corporal propia como bien indica la publicidad de *Eurosatory* respecto a una de las armas que promociona: “la pistola Rutger SR9 se presenta como una posible extensión del cuerpo” (*Coraje II*).

Por otro lado, no hay que olvidar una de las imágenes discutida anteriormente con el apoyo de una fotografía en el análisis de la distancia personal, dentro del estudio de los personajes: la de Madre Coraje llevando su carreta. Una imagen bien lograda, en la que ejecuta lentamente este gesto, citando el texto brechtiano con su cuerpo y el de su marido. Para refrescar la memoria de esta imagen, recuerdo que en lugar de la carreta de Madre Coraje, lleva a rastras el cuerpo de su marido representado por la ropa colgada de una percha. Además, por si existiera alguna duda a la referencia brechtiana, en este momento el personaje actriz recita el poema de Brecht “A los que llegaron tarde”.

Otra imagen que refleja la importancia del gesto y del movimiento en esta obra es cuando el cuerpo de Ismael cobra vida súbitamente. Teresa Hernández dibuja con su propio cuerpo la presencia del marido de Nancy antes de que ambos entren a escena. De esta manera, incluye en escena la construcción del espacio dramático. Ello ocurre justo antes del momento ya citado en el que el personaje actriz saca de la chaqueta de Ismael los objetos pequeños (soldaditos, monedas, bolas de goma) para recrear brevemente el pasado de Ismael. Las acotaciones personales operativas expresan esta imagen a la que me refiero de la siguiente manera: “[la actriz] *se coloca detrás extendiendo el cuerpo del hombre frente a ella en posición vertical, de manera que queda oculta detrás del cuerpo*” (*Coraje II*). De hecho, para complementar la palabra acotada merece la pena observar esta imagen en la siguiente fotografía:



En esta fotografía se puede apreciar el momento en el que más vida tiene el cuerpo de Ismael, extendido, fuera de la restricción de la silla de ruedas. Pero para lograr esto es necesario un cuerpo dentro de otro cuerpo, el del personaje actriz trayendo a la vida a Ismael, dos cuerpos que contienen en la mano otros pequeños cuerpos: los soldaditos. Se puede así ver cómo la mano del personaje actriz tiene a los soldaditos encajados en ella, con sumo cuidado, manipulándolos hasta que caen al suelo junto a las monedas de un centavo, justamente las de menos valor dentro de la divisa estadounidense.

Me interesa ahora ir a otra imagen relevante: la manipulación del cuerpo de Ismael. Se trata del momento de regresión en la iglesia a la que acuden Nancy e Ismael. Justo después de que Nancy explica que la parálisis corporal de Ismael proviene de su mente, no de su cuerpo, ella comienza a orar y de momento se transforma en el pastor, a través del uso de su voz, es decir, del tono. Mientras ocurre esta transición de personajes *“la actriz se para en la silla plegadiza y comienza a girar con un solo brazo el cuerpo de*

Ismael como si fuera la hélice de un helicóptero”, como se puede observar a continuación en la siguiente foto (Coraje II).



En este momento el público o lector se transporta a uno de los rituales de sanación realizados en algunas denominaciones protestantes, uno de los que más popularmente se conoce (o desconoce), pues comienza diciendo: “¡Levántate, Ismael!... Salamaya... Jehová... Saca, saca, saca los pecados que tienes enterrados... Salamaya...” (*Coraje II*). Este ritual se acentúa en la siguiente acotación personal psicológica: “*Balucea “lenguas” como si estuviera poseído por el espíritu santo*” (*Coraje II*). Acto seguido asistimos al milagro: Ismael de pie, como si hubiese sido tocado por el poder divino para recobrar su movilidad. El cuerpo de Ismael parece estar vivo, se levanta en este ritual. En este momento de la regresión vuelve a aparecer Nancy, maravillada de ver de pie a su marido. Pero retomaré esta imagen más adelante para analizarla a la luz de las connotaciones y la relación adentro/fuera.

Respecto a la apariencia, en particular al vestuario utilizado, quisiera repasar lo que lleva puesto cada personaje. El personaje actriz viste de negro, una camisa sin mangas y una especie de falda pantalón hasta la rodilla, vestuario conveniente para un ensayo de teatro y con el que realiza la terapia de relajación. Una vez terminada la terapia

con el público, el personaje actriz trae todos los objetos que utilizará durante la obra, incluyendo el vestuario de Nancy. Este consiste en un vestido estampado y una manta negra para la cabeza, con un borde de encaje, vestuario que el personaje actriz se pone en escena antes de convertirse en Nancy. Como se puede ver en la siguiente foto, también está incorporado el vestirse de Nancy en una serie de movimientos limpios, precisos y pensados que componen una especie de coreografía.



La manta que lleva en la cabeza, que le da un aire conservador al personaje, la utiliza en un momento dado como elemento de transición entre el personaje actriz y Nancy, en uno de sus vaivenes. Justo antes de cantar el poema de Brecht “Cuando empieza la guerra” *“La actriz rompe el personaje, se hala una capa de tela de encaje que está junto a su manta y se tapa el rostro con ella”* (Coraje II). Ella canta todo el poema así y justo antes de volver a convertirse en Nancy es que se quita la parte de encaje de la cara. Cabe añadir aquí un detalle que se puede observar en las fotos anteriores, el personaje actriz y Nancy están descalzas. Este hecho se acentúa más cuando Nancy está sentada al lado del cuerpo simulado de Ismael, pues su calzado contrasta con los pies desnudos de su esposa. En cuanto a Ismael, ya se ha establecido su vestimenta, pues al ser un cuerpo inerte forma parte de los objetos y accesorios discutidos antes.

El espacio sonoro también forma parte de los signos del espacio. Se utilizan efectos de sonido, así como música y grabación de audio. Al principio de la obra, una vez cerrado el rectángulo del espacio, el personaje actriz comienza cantando en alemán la canción de presentación del personaje de Madre Coraje sacada de la obra de Brecht. Por lo tanto, también se utiliza la propia voz de la actriz para cantar en escena. Además de esta canción, el personaje actriz canta el poema de Brecht “Cuando empieza la guerra”, aprovechando el pie que le da el poema de Brecht, ya mencionado, en el que pregunta si “en los tiempos sombríos se cantará también”. Asimismo, el personaje actriz también la silba en dos ocasiones. Primero, justo cuando termina de cantarla y va desenrollando la ropa que construye en escena el cuerpo de Ismael. En segundo lugar, la silba más adelante después de haber cantado el poema de Brecht “Cuando empieza la guerra”. Lo utiliza así como un recurso de transición, y al mismo tiempo, un rompimiento de ilusión al estilo brechtiano. Cabe señalar aquí que el sonido sirve también para la transición de un personaje a otro. Por ejemplo, Hernández también se sirve de una música de trompetas pregrabada durante uno de los rompimientos de Nancy al personaje actriz, donde ella juega al moverse sutilmente como indica la acotación hasta que culmina la música y vuelve a ser Nancy otra vez.

Pero, retrocediendo al principio de la obra, después de hacer la terapia de relajación, la canción en alemán, el poema de Brecht y la cita de Saramago, “*se escucha una banda sonora, compuesta de pedazos de películas de acción y música electro-acústica*” (Coraje II). Surge así un referente a las películas de acción, en las que se explora el conflicto y la violencia, trayendo así parte del imaginario colectivo sobre estos temas. Esta banda sonora se escucha mientras que el personaje actriz saca los pequeños objetos ya mencionados de la chaqueta de Ismael, para luego jugar con ellos en una coreografía al ritmo de esta música.

Esta misma banda sonora vuelve a escucharse cerca del final de la obra, para servir de música de fondo mientras Nancy habla de la muerte de su hijo Ismaelito. Ella termina su monólogo pidiéndole a la enfermera que baje un poco el volumen de la televisión, pero la respuesta sonora a esta petición es que “*el volumen del sonido sube*”, a lo que Nancy responde físicamente con aceptación e inacción: “*se queda sentada con los brazos cruzados mirando al televisor*” (Coraje II). De hecho, esta es la última imagen de Nancy en escena, en total resignación tanto a la espera como a lo que propongan en el

Hospital de Veteranos. Acto seguido, la acotación extradramática escénica continúa diciendo que “*el sonido cambia a una música de fanfarria*” en la que el personaje actriz rompe por última vez el de Nancy (*Coraje II*). Este se convierte entonces en el último recurso sonoro utilizado en la obra.

Nuevamente retorno al principio de la obra para discutir un último signo del espacio sonoro que merece la pena mencionar. Se trata de la larga publicidad de la Feria de Armas y Seguridad total, *Eurosatory* 2010, tanto para usar en conflictos bélicos, así como en urbanos. Esto ocurre justo una vez aparece en escena el personaje de Nancy, antes de que comience a hablar por primera vez, pero después de la banda sonora de películas. En una mezcla de publicidad a las armas y propuesta a aliviar las tensiones corporales antes revisadas en la terapia de relajación, se escucha esta invitación a la “*cita mundial de la industria de armamento aeroterrestre*” (*Coraje II*). La forma en que Hernández incorpora esta publicidad es como si saliera de la televisión, objeto presente en la mayoría de las salas de espera de un hospital. Para lograrlo ella propone en las acotaciones que Nancy preste atención a esta locución como si estuviera viendo la televisión. De hecho, Hernández le pone nombre a la voz que dice la publicidad, se trata de un locutor.

Pero, ¿cómo mezcla Hernández esta locución con la terapia de relajación antes realizada con el público? Lo hace sutilmente, mediante comentarios parecidos al siguiente: “En una posible situación de riesgo, la tensión en el cuello podría ser inevitable. Pero nunca o casi nunca los dispositivos de seguridad están de más” (*Coraje II*). Para estas tensiones en el cuello el locutor propone el uso de la pistola Rutger SR9 como una posible solución a la tensión corporal: “como una posible extensión del cuerpo: dispone de indicador de bala en recámara en la vertical del plano de cierre y desde la zona posterior de la corredera se aloja el módulo que integra la aguja percusora mientras tensamos el disparador. Los puntos de tensión están focalizados por tanto liberados” (*Coraje II*). De esta manera, el anuncio propone las armas para soltar la tensión en el cuello. Más allá de la venta de armas, la publicidad quiere resaltar que esta feria ofrece un punto de encuentro que sobrepasa las fronteras divisorias entre países: “En una atmósfera pacífica, naciones, empresas, civiles, comparten sobrepasando diferencias culturales, étnicas e ideológicas” (*Coraje II*). Aquí encontramos el uso del oxímoron al decir que se trata de una atmósfera pacífica para poder continuar con la matanza entre unos y otros. Sin embargo,

Hernández (*Coraje II*) lleva todavía más allá esta imagen pacífica de venta de armas al especificar que hay un arma para dar cuenta de este propósito: “La pistola caracal, por ejemplo, con acento árabe, una verdadera joya en miniatura, es muy bien aceptada por países adversos al mundo Árabe”. De esta manera, Hernández llega a ser irónica en este texto al hiperbolizar la venta de armas creando una que probablemente no existe, por tanto convierte esta frase en un recurso de comicidad inmediato en el público o en el lector al proponer un arma pequeña que habla árabe. Es decir, que esta publicidad se preocupa de atender a los deseos de un amplio grupo de posibles compradores, de todos los países y para uso de seguridad personal o nacional, siempre ofreciendo un espacio pacífico, en una ciudad sin conflictos bélicos como París, asegurándoles así a los clientes su bienestar ya que está implícito que estas armas no se utilizarán durante la feria.

A propósito de los grados de representación espacial, algunos ya mencionados, cabe decir que la mayoría son ausentes, lo que no es de extrañar al recordar que *Coraje II* es una obra de estructura dramática abierta. Recapitulo a continuación los espacios invisibles, aquellos ausentes mencionados en este drama. El personaje actriz previene al espectador respecto a los ya mencionados espacios cotidianos vividos fuera de la representación para que tengan cuidado. No obstante, Nancy es quien más recurre al espacio ausente para contar su historia personal. Ella habla, por ejemplo, de las múltiples guerras en las que ha participado su familia, aunque sin decir el nombre pues ya no las recuerda. Ella, además, nos deja saber que su hija Lillian trabaja para el *Coast Guard* y que vive o vivía, tampoco se acuerda, en Long Island, Nueva York. También menciona cuando Ismael regresa de la guerra a casa, sin olvidar el avión y el aeropuerto al que llegó, desde el cual el resto de la compañía de Ismael iba directo a la funeraria y al cementerio. Nancy se asegura de que el público o lector recorra con ella estos lugares cotidianos para los soldados y familiares, sin olvidarse más adelante de incluir la tienda del ejército donde compran de todo. Asimismo, trae a colación su pueblo, Guanaquilla, su barrio, la oficina de reclutamiento que está frente a la iglesia, cuenta las vueltas que tienen que dar para llegar a su casa pues así evitan las zonas peligrosas en términos criminales, para irnos llevando poco a poco hasta el lugar donde matan a su hijo Ismaelito, frente a su casa, pasando por uno de esos puntos de compraventa de drogas que ellos esquivan.

Todo el mundo descrito anteriormente pertenece al afuera, al espacio invisible para el espectador, pero del que la obra dramática da cuenta. En contraposición a este

espacio se visibiliza escuetamente el patente. Este consiste en la propia sala de la representación donde el personaje actriz se encuentra junto a los espectadores, el decorado verbal, el corporal y gestual dan principalmente cuenta del espacio patente. Aquí, además, hay todo un juego con el adentro: actriz y público se encuentran adentro del teatro o espacio de representación, dentro del cual hay un rectángulo que a su vez contiene gran parte de la obra dramática en su interior, como bien lo indica el texto dramático. Ahí, dentro del rectángulo, también se encuentran la sala de espera del Hospital de Veteranos, la iglesia mientras ocurre la regresión de Nancy –ambos en Puerto Rico- y el terreno de guerra. Pero no hay que olvidar que en esta relación dentro y fuera también está la columna vertebral de esta obra, es decir, el cuerpo de la actriz y el de los espectadores, cuerpos que se trabajan en los ejercicios de relajación tanto en su exterior visible como en su interior invisible.

Hasta ahora he hablado de los dos polos en los grados de representación que se organizan “básicamente en torno a un límite, a una frontera, la que separa lo que vemos sobre la escena de lo que no vemos pero estamos obligados –por la obra- a admitir que ‘está ahí’; invisible, pero tan existente como lo que, al lado de acá del límite, se deja ver” (García Barrientos 2001, 135). En esa frontera anida también el grado restante, el latente, que se refiere al espacio contiguo invisible pero presente. Aquí cabe mencionar a: *Eurosatory 2010*, traído a escena mediante el audio de una publicidad televisada; la otra oficina, la de la pensión, en la que Nancy está también esperando su turno y que se hace presente cuando ella menciona que lo va a perder; el médico al que Nancy espera que le atienda; la entrada del hospital en remodelación; y el mostrador de las enfermeras donde Nancy habla con la enfermera de turno para ver cuándo la van a atender. Por otro lado, el personaje actriz también menciona el portón de la entrada del lugar de representación, el que debe cerrarse con candado, así como la puerta que hay que cerrar con seguro, haciendo visible el miedo a la criminalidad mediante las medidas de seguridad del espacio de representación recomendadas por el personaje actriz. Al mismo tiempo, esto también subraya la relación dentro y fuera al resaltar el espacio exterior del edificio donde se encuentran la actriz y los espectadores, encerrados voluntariamente. Pero las relaciones dentro y fuera apuntadas hasta aquí las retomaré más adelante en la conclusión del espacio dramático.

La distancia espacial da cuenta de la relación “entre el espacio escénico y el ficticio” (García Barrientos 2001, 143). En *Coraje II* se intercalan dos tipos de distancia espacial, cada uno anclado al nivel dramático de los dos personajes patentes. Por un lado, cuando se encuentra el personaje actriz en escena existe una distancia cero, pues el espacio escénico no representa otro espacio sino que se presenta como tal, fundiéndolos así por completo, espacio escénico y ficticio en uno. Por otro lado, la distancia que existe entre la ficción del espacio dramático y el real en el nivel de Nancy también refleja una distancia menor, es decir, que a la “localización del mundo ficticio, se pueden contraponer el ‘exotismo’ o distancia cero respecto al ámbito real (digamos geográfico-cultural) de la representación o lectura” (García Barrientos 2001, 144). Esto se debe a que el mundo ficticio geográfico de Nancy corresponde al espacio contemporáneo del público y del lector, en otras palabras, el Puerto Rico actual. Al mismo tiempo la distancia cultural para los puertorriqueños que lean o vean esta obra no es muy grande, ya que se trata de un personaje, Nancy, que vive en el oeste de la isla borincana y convive con los mismos problemas que la mayoría de los puertorriqueños. En el caso de un público o lector ajeno a la cultura puertorriqueña, lo cual crea una mayor distancia, tampoco resulta en una distancia demasiado grande ya que el mundo ficticio de Nancy da cuenta de la contemporaneidad de la vida cotidiana en la isla. Por ende, la distancia física “que separa la sala (los diferentes puntos de visión que esta ofrece a los espectadores) de la escena, que es la distancia desde la que un espectador determinado ve realmente el universo ficticio” (García Barrientos 2001, 144) es prácticamente cero.

En cuanto a “los distintos ‘estilos’ escenográficos para representar el espacio visible”, esta obra se acerca más al polo de máxima ilusión con el que juega, pues “no consiste en disimular la ‘teatralidad’ de la representación, sino en elevarla al cuadrado” (García Barrientos 2001, 145, 147). Como *Coraje II* comienza con el escenario vacío, se trata entonces de un “espacio convencional ‘vacío’”, que según García Barrientos (2001, 147) es uno “que representa el escenario vacío de un teatro”, creando así un espacio ilusionista. Para lograrlo se utiliza un espacio entre el icónico realista, la sala de representación se presenta como tal, y el convencional que se apoya principalmente en los elementos de escenografía, de vestuario y el decorado verbal para designar la sala de espera del hospital y sus espacios contiguos. Pero también hay que considerar como parte del espacio convencional todos los elementos de distanciamiento utilizados por el

personaje actriz que nos recuerdan que se está viendo o leyendo teatro: las referencias a Brecht tanto textuales como de imágenes, las coreografías que realiza, los accesorios que manipula. Por último, Hernández incorpora, además, el espacio metonímico al utilizar los efectos sonoros antes discutidos, así como el propio cuerpo de Ismael simulado con ropa y una silla de ruedas.

La perspectiva espacial, al igual que la temporal discutida anteriormente, se puede asociar al personaje de Nancy más notoriamente en la regresión a la iglesia. En ese momento el espectador o el lector se traslada en tiempo y espacio con este personaje a la iglesia, siempre apoyado en el espacio verbal. También se puede decir que la perspectiva espacial se hace evidente en la medida en que el espectador se convierte en un paciente o su acompañante esperando, junto a Nancy y a la hermana, su turno en la sala de espera del hospital. De esta manera, se sumerge al espectador o lector a un espacio subjetivo interiorizado por Nancy, convirtiéndolo así en una perspectiva espacial interna explícita asociada a este personaje. Sin embargo, la perspectiva espacial durante las intervenciones del personaje actriz es externa, por lo tanto objetiva.

Para concluir este análisis espacial sobre *Coraje II* queda por poner en relación al espacio con sus posibles significados dentro de esta obra. Lejos de una neutralización del espacio, ocurre una semantización del mismo a través de la cual se puede acceder a los temas principales de este drama. Quizás convenga comenzar a tirar del hilo de la madeja del espacio y sus relaciones sintagmáticas, “o de ‘combinación’, en el transcurso de la obra, de los distintos espacios entre sí o con otros signos en la línea de sucesión” (García Barrientos 2001, 131). Para esto interesa recordar los tres espacios patentes en la obra: la sala de teatro, la sala de espera del hospital y la iglesia. Puesto que la estructura espacial es múltiple y sucesiva, el espacio se convierte en uno polisémico. Estos tres lugares también tienen sus implicaciones o connotaciones espaciales. La incorporación de la sala de teatro dentro del espacio dramático por medio del personaje actriz trae a colación una mirada reflexiva sobre el desdoblamiento inherente del espacio dramático, en el que es imposible olvidar el espacio real que ocupan los espectadores y Hernández. La sala y el edificio del teatro que la contiene cumplen el propósito de poner en escena una creación artística realizada por teatristas frente a un público y esto es lo que recuerda Hernández al marcar constantemente en la obra que están ocupando una sala de teatro. Siguiendo el estilo brechtiano, Hernández pretende que los espectadores no se abstraigan del espacio

real durante la obra. Además, al incluir la propia sala de teatro dentro del espacio dramático ella también decide subrayar, a lo largo de la obra, el cuerpo, herramienta esencial en el teatro tanto para el intérprete como para el público, puesto que los incluye constantemente en la obra comenzando por la terapia de relajación.

Por otro lado, el segundo espacio patente, la sala de espera del hospital, añade ciertas connotaciones también. Como en el teatro, el cuerpo también es el protagonista de este espacio. Se trata ahora de un espacio donde los pacientes esperan para recibir un tratamiento del cuerpo, para ser atendidos por un profesional y cuidar de su salud. En particular este hospital atiende solo a veteranos de la guerra y a sus familias. Y sin embargo, el cuerpo que necesita la atención médica en esta sala de espera, Ismael, no está físicamente. El foco recae en Nancy, protagonista de esta historia monologada. Este hospital de veteranos renovado del que Nancy habla tan bien, termina por poner en evidencia una baja calidad de servicios y largas esperas.

Por último, la iglesia que se hace presente en la regresión de Nancy es otro espacio que comparte también ciertas herramientas de representación con el teatral, pero en este caso se utilizan para realizar un rito religioso que ayude a curar espiritual y físicamente a Ismael. Además, no es casual que aparezca el espacio eclesiástico en escena, ya que Nancy es muy devota, una creyente con mucha fe, uno de los rasgos más marcados de este personaje.

Estos tres lugares escenificados coinciden en el plano representado como espacios públicos cerrados, donde se reúne una comunidad, ya sea por razones espirituales, culturales o de salud. Hernández privilegia estos espacios comunitarios en esta obra, dejando a los privados como ausentes; por ejemplo, apenas habla de la casa, solo en la terapia de relajación. Si comparamos este plano representado con el representante, corresponde retomar brevemente la relación de la oposición espacial dentro y fuera antes esbozada. Examinando esta oposición, conviene partir del cuerpo de la actriz y de los espectadores puesto que hay un ejercicio que sirve para tomar conciencia de él en la obra, tanto la parte exterior como la interior, pues incluso se habla del interior de las distintas partes del cuerpo, incluyendo el miedo por la falta de seguridad. Pero además, el cuerpo de la actriz, el de Teresa, contiene tres personajes: el personaje actriz, Nancy y el pastor. Y a su vez el personaje actriz da vida con su cuerpo al de Ismael cuando lo pone de pie, y tira por el suelo los cuerpos de los pequeños soldados contenidos en el cuerpo de

Ismael, como ya expuesto. Al mismo tiempo, la sala de teatro contiene a estos cuerpos, que también conviven en el espacio dramático de la sala de espera del hospital y de la iglesia. Asimismo, dentro de la sala de teatro, el escenario encapsula un espacio delimitado en forma de rectángulo, que a su vez contiene a Nancy y su historia, alternada con la mayoría de las intervenciones del personaje actriz. Se convierte el rectángulo en una especie de isla, como menciona Rígel Lugo (2012) en su artículo “The (un)United States of Tere”, sin duda aludiendo a la isla borincana que contiene a todos. El público se encuentra entonces frente a un espacio también delimitado geográficamente, mirándolo desde afuera, cual navegante a Puerto Rico. De esta manera, a lo largo de la obra Hernández está constantemente jugando con esta relación dentro/fuera, acentuando los límites de cada espacio, privilegiando el cuerpo como frontera visible en escena entre dentro y afuera.

Otro aspecto que conviene discutir es el tropo de la metonimia para dar cuenta de los mecanismos semánticos del espacio. El procedimiento de significación al que recurre Teresa es principalmente el de la sinécdoque, en el que una parte representa un todo. Esto se hace muy evidente con el cuerpo de Ismael, pues está construido solo por su ropa y su silla de ruedas, a lo que se le añade el espacio verbal pronunciado por Nancy quien lo escucha y dialoga con él en escena. De la misma manera, el sonido de la banda sonora de películas de acción y la publicidad de *Eurosatory* dan cuenta de un televisor en escena sin la necesidad de verlo. Nancy apoya también la existencia del televisor al final de la obra, en su última intervención, cuando se queda mirando el televisor después de pedirle a la enfermera, sin resultado, que baje el volumen. Un segundo procedimiento de significación dentro de la metonimia es el del símbolo, apreciado en los accesorios que están dentro de la chaqueta de Ismael: los soldaditos, las bolas de goma y las monedas. Aunque son símbolos literales, a través de ellos Hernández trae a escena la guerra con el fondo sonoro de las películas de acción.

Respecto a las relaciones paradigmáticas cabe mencionar algunos contrastes que llaman la atención en *Coraje II*. Por ejemplo, resulta irónico que Nancy exalte las ventajas de pertenecer al ejército y su interés por convencer a su hijo Ismael de enlistarse mientras se encuentra en la sala de espera del hospital, peleando para que atiendan a su marido, quien tiene una serie de dificultades y necesidades debido a haber servido en el ejército. No tan solo eso, sino que además, al mismo tiempo Nancy espera su turno en

otra oficina porque le han disminuido la pensión de Ismael. Si hay tantas ventajas según ella para estar en el ejército, entonces ¿por qué tiene que pasar tantas dificultades como esposa de un veterano de guerra? Definitivamente, su discurso en la obra no demuestra ningún aspecto negativo en que su marido sea veterano.

Otro contraste espacial que merece la pena ser mencionado es el de la música con el espacio. Me refiero a la banda sonora de películas de acción que se escucha en la sala de espera, efecto sonoro que encuadra el principio y el final de la participación de Nancy en la obra. El contraste surge cuando se escuchan los sonidos de violencia en un espacio dedicado a atender a los afectados por la violencia bélica, recordando la causa por la que están ahí. Asimismo, esto contrasta y produce tensión con otro efecto sonoro, el de la publicidad para la venta de armas que invita a la violencia y a continuar con las guerras tanto internacionales como urbanas, siguiendo la ideología de protegerse como sea del otro.

Por último, quisiera concluir este apartado con una pequeña oposición que sirve de enlace entre los dos niveles, así como con la relación privado/público y dentro/fuera. Se trata de los pies descalzados de Nancy. Quizás sea por motivos prácticos ya que el personaje actriz comienza la obra descalza e invita a los espectadores a descalzarse también. Sin embargo, ha sido una decisión de dirección que no se pusiera zapatos. Entonces, cuando Nancy está sentada junto a su marido en la sala de espera se ven sus pies sin zapatos junto a los de Ismael, que tiene tenis, zapatillas. Aquí lo que uno suele hacer en la intimidad (exceptuando los espacios con agua), en un espacio privado, Nancy lo hace en lo público, en la sala de espera de un hospital y en la iglesia. Los pies descalzos proyectan un espacio íntimo de Nancy, una dificultad al caminar en lugares públicos, pero al mismo tiempo sirve como elemento distanciador al recordar en escena que está en el teatro, en un escenario donde se puede estar sin zapatos cómodamente.

2.2.5. ¿De qué guerra eres? Aspectos de la recepción dramática

Corresponde a continuación el último apartado de análisis dramático de *Coraje II* que, aunque he venido anunciando algunos de sus temas y terminologías, no es sino ahora que entraré en los detalles de la visión, limitando este análisis a ser concebido desde la recepción dramática. Comienzo por la distancia dramática, que sirve para dar cuenta del juego entre el ilusionismo y el antiilusionismo, o dicho de otra manera, tomar en cuenta los aspectos de distancia discutidos anteriormente en los apartados dedicados a: personajes, tiempo y espacio. Cuando se habla de distancia dramática, resulta ineludible referirse a la distancia representativa que es la que “se mide entre el plano representante y el representado” para evidenciar los mecanismos y elementos que conforman una obra artística frente al público (García Barrientos 2001, 195). En el momento en que el público los percibe se quiebra la ilusión creada por la ficción de la fábula para recordar a los espectadores que están frente a una representación dramática.

Tampoco se puede olvidar que en esta obra uno de los niveles ocurre en el teatro, simulando ser la cara real de la representación. Hernández juega todo el tiempo con el ilusionismo y el antiilusionismo, recordándole al público que está frente a una obra dramática. Al mismo tiempo esto se presta para que el nivel del personaje actriz pueda parecer que no pertenece a la fábula, que no es ficticio, sino la contraparte real del personaje de Nancy, que equivale a la del público. Hernández resquebraja así lo que se pudiera considerar la trama de la obra, el nivel que concierne a Nancy. He ahí el juego con los límites entre la ficción y la realidad.

Este juego se irá trasluciendo en la medida en que discuta los tres tipos de distancia representativa: la distancia temática, la interpretativa y la comunicativa. Recuerdo que la distancia temática mide el trayecto entre la ficción de la obra dramática y la realidad fuera de ella, compartida por actores, espectadores y lectores (García Barrientos 2001, 199-200). Dentro de la distancia temática, la distancia personal, tanto de Nancy como del personaje actriz, es menor ya que se trata de personajes humanizados que no están deformados hacia una idealización ni degradación. Asimismo, hay una distancia temporal cero, pues se trata de un drama contemporáneo que comparten los personajes y los espectadores. Lo mismo ocurre con la distancia espacial que se acerca al

grado cero, ya que hace referencia tanto al espacio geográfico contemporáneo del público como al propio teatro donde sucede la representación de la obra.

La distancia interpretativa es aquella que se mide entre lo interpretado y sus intérpretes, siguiendo la división semiótica de la cara significativa y la significada (García Barrientos 2001, 200). Para dar cuenta de ella en el ámbito personal se analiza la relación entre el actor y el papel que interpreta, evidenciando la doble cara del actor y su personaje. La distancia interpretativa personal resulta menor, puesto que se pueden encontrar fácilmente personas como Nancy y el personaje actriz en la realidad del espectador. Esto provoca sin duda una identificación en el público o lector con ambos personajes. Sin embargo, como el personaje actriz está más cercano a la cara significativa, a la actriz real, se produce una mayor identificación con el personaje actriz que con Nancy, quien se acerca más a la cara significada, es decir, al papel que interpreta la actriz. No obstante, la constante interrupción del personaje actriz a las intervenciones de Nancy provoca un distanciamiento, puesto que ambas comparten un mismo cuerpo y le recuerdan al público que Nancy es un personaje ficticio.

Teresa, además propone esta reflexión sobre estos temas a partir de su cuerpo. Si retomamos el análisis del cuerpo y los gestos elaborados en la parte del espacio dramático, en particular la reflexión sobre la columna vertebral, se puede entender el cuerpo, como en muchas de las obras de esta autora, como lo verdadero, que se opone a la realidad cotidiana donde diversas personas intentan hacer pasar por cierta una manipulación de la realidad, una ficción propia –como Nancy hablando de las maravillas de pertenecer al ejército, o la propaganda que se escucha para vender armas. Frente a los discursos de consumo, la propaganda de servir a tu país (que en el caso de Puerto Rico significa defender a un país extranjero), o el agobio político diario, entre otros elementos, Teresa propone su cuerpo como espacio contestatario. Ella parte de su cuerpo para hablar de los que la rodean. En otras palabras, parte de lo tangible de su “yo” (la actriz), a lo intangible, que es la otredad (Nancy). A través de su cuerpo, de su columna vertebral, Teresa propone dejar de mirar lo que la sociedad de consumo quiere que miremos, para que volvamos la mirada hacia nosotros mismos y a los que nos rodean. El cuerpo de Hernández se convierte entonces en el espacio real en el que conviven principalmente los dos cuerpos de los personajes dramáticos, por tanto, habitan en el mismo cuerpo las dos caras: la representante y la representada. Este cuerpo tematizado va de la mano con la

distancia comunicativa que discutiré en breve, especialmente dentro de la noción de divertir según Brecht, que implica la provocación de una reflexión en el espectador.

Para poder hablar de la distancia interpretativa temporal hay que tomar en cuenta el tiempo en que se desarrolla la fábula, esto es, la coincidencia del tiempo escenificado con el real. Nuevamente, en el nivel del personaje actriz existe una isocronía que corresponde al tiempo real de la representación. Pero en el nivel de Nancy, debido a las elipsis temporales, la regresión y la pseudoiteración anteriormente discutidas, no puede haber isocronía. Por consiguiente, el tiempo tiene una distancia interpretativa mayor pues la acción dramática en la fábula, respecto a su temporalidad, está llena de rupturas; se quiebra así la ilusión del tiempo diegético en el espectador, ya que no es continuo, y este es consciente de la doble cara del tiempo, la de la fábula y la de la escenificación.

La distancia interpretativa espacial depende también del nivel del que se analice. En el nivel del personaje actriz es menor, ya que se trata de un espacio convencional; se utiliza el mismo teatro de la representación como tal. No obstante, como antes apuntado en el apartado del espacio dramático, Hernández utiliza el espacio icónico realista y el metonímico. Por un lado, el icónico realista lo usa con el personaje actriz cuando ella juega con los soldaditos, las bolitas de goma y las monedas, así como cuando manipula el cuerpo de Ismael. Por otro lado, Nancy se mueve en un espacio principalmente metonímico, donde la parte representa el todo, ya sea a través de objetos, del espacio verbal o de la incorporación de los elementos del espacio sonoro.

La distancia comunicativa es aquella que “va del público al personaje dramático (con su doble cara: actor/papel)”, así pues, que da cuenta de la distancia que ocurre “de la sala a la escena dramática” (García Barrientos 2001, 201). Tanto el público como la sala hacen patente su desdoblamiento, la cara ficticia y la real. Como ya mencionado, el público se dramatiza en los niveles del personaje actriz y de Nancy. El personaje actriz los interpela como público que va a ver la obra de teatro que se representa. Sin embargo, ficcionaliza al público explícitamente en la medida en que supone que todos tienen miedo por su seguridad, que todos andan tomando las precauciones que ella menciona como “consejos de seguridad urbana” (*Coraje II*). Nancy, por su parte, otorga al público un rol ficticio implícito, ya que para ella estamos todos en la sala de espera del hospital, lo que provoca mayor distanciamiento en el espectador. En cambio, en el nivel del personaje actriz, se acerca más a la realidad del espectador ya que este lo interpela como tal.

La distancia comunicativa personal que expone la distancia entre público y personaje dramático, da cuenta justamente del efecto de ilusionismo y distanciamiento en el público por parte de los personajes. Consiguientemente, lo que sucede respecto a la dramatización del público resulta del efecto que causan ambos personajes principales en este. El personaje actriz y Nancy fueron descritas anteriormente en los grados de caracterización como personajes de carácter simple fijo, lo cual implica que no ocurre ningún cambio en ellos a lo largo del drama. Mientras que el personaje actriz definitivamente produce un mayor ilusionismo que el de Nancy, contrario a la distancia personal interpretativa. Eso no significa que no haya una identificación afectiva con Nancy, un personaje sacado de la realidad puertorriqueña, y que pudiera ser parecida incluso a algún espectador o conocido suyo. Su tragedia personal adentra al espectador a la ilusión de la ficción de este drama: un esposo enfermo, dos hijos fallecidos por el tema de las guerras, y una hija con la que no tiene mucha comunicación. De hecho, el espectador por momentos se puede olvidar de su naturaleza de público. No obstante, el público entra de lleno en la ilusión del personaje actriz, quien se hace pasar por la cara real de Nancy, es decir, por la actriz que la interpreta.

La distancia comunicativa temporal es simple, puesto que se trata de un drama contemporáneo, estableciendo así una distancia cero entre el tiempo real del público y de la actriz, y el tiempo ficticio que los incluye. En cuanto a la distancia comunicativa espacial habría que comenzar comentando que no existe un enfrentamiento entre sala y escena, sino que se integran, aunque la disposición espacial es frontal la mayor parte del tiempo, a excepción de la terapia de relajación. Esto corresponde a una relación entre sala y escena abierta, parcial y variable, que acorta la distancia entre ambas. Por tanto, las fronteras entre sala y escena se mezclan, siempre privilegiando una cercanía espacial entre ambas. Pero, sobre todo, el espacio dramático provoca una gran identificación con el lugar donde se realiza la representación en el nivel del personaje actriz (el espacio real del teatro), mientras que en el nivel de Nancy se produce un distanciamiento entre el espacio real y el ficticio.

En fin, esta obra se acerca más al polo de distanciamiento que al de ilusionismo, debido a su estructura fragmentada, pero además porque se sirve de una forma “no aristotélica” (García Barrientos 2001, 205), ya que no la sigue, empezando por la eliminación de una catarsis aristotélica. Pero no es casualidad, pues la utilización del

recurso del distanciamiento está expresamente diseñada así por Hernández, que en este caso coincide con el *V-effect* o extrañamiento brechtiano para provocar distancia en el espectador, y que, por consiguiente, le lleva a reflexionar sobre lo que está ocurriendo frente a él en escena.

Cabe recordar que la diversión de la que habla Brecht no consiste en que el espectador lo pase bien y se desconecte de la realidad que le rodea durante el tiempo que ve una obra de teatro. Cuando Brecht habla de “diversión” hace referencia a algo más que al mero entretenimiento. Dicho de otro modo, para Brecht (1964, 183), al hombre de la era científica solo le era dado divertirse cuando obtenía un conocimiento de las causas, cuando mediante el arte alcanzaba una visión más clara de los acontecimientos sociales. Por esta razón, Roland Barthes (1977, 103) recalca la función del teatro brechtiano: “transformar a un público al tiempo que le divierte”.

Teresa Hernández retoma esta función del teatro de Brecht y la contextualiza en las realidades puertorriqueñas, utilizando los recursos de distanciamiento brechtianos que entreteje para jugar con la doble naturaleza del teatro épico: la relación que surge entre el ilusionismo y el distanciamiento en el espectador, al utilizar elementos que pertenecen a estos dos polos. Su propósito coincide con la noción de divertimento brechtiano: provocar una reflexión. Recordemos que *Coraje II* se desprendió de un trabajo previo, llamado *Coraje*. Ya para aquel entonces la autora tenía claro su propósito que definitivamente traslada a *Coraje II*. En palabras de la propia Teresa Hernández, *Coraje* (y yo añado *Coraje II*, al igual que Puchi Platón y Lilliana Ramos (koolturasos 2009) hacen en su artículo sobre *Coraje II*) “es una pieza escénica en donde se combinan los elementos de lenguajes teatrales, sonoros, literarios para tratar el tema de la guerra y poder cuestionarnos desde el rol de ser espectador. Que es como yo entiendo somos consumidores de la guerra”. Ella (2009) explica para la misma entrevista hecha por este blog que aunque no hemos vivido la guerra, la consumimos a través de las imágenes que nos presentan en internet, televisión, prensa, porque para ella “Preguntarte sobre qué es la guerra es una manera de cuestionarte también la condición humana”. Pero no se queda en una noción tan amplia, Hernández propone una reflexión sobre lo que significa la guerra, lo que implica participar en ella al ver la vida cotidiana de Nancy en escena, a partir del punto de vista de la recepción del espectador.

Pero volviendo al uso de procedimientos brechtianos, Teresa va más allá al incorporar al propio Brecht como uno de los procedimientos para distanciar al público, desde el título de su obra. Por ende, ella hila la imagen de Madre Coraje tirando de su carreta, con los poemas brechtianos sobre la guerra y con los tiempos en los que vivimos. Además, incluye una versión del Grupo Cultural Yuyachkani del poema de Brecht, “A los que llegaron tarde”, así como la cita de Saramago y las coreografías, para que el público reflexione sobre la realidad de Nancy, que pudiera ser la de cualquier puertorriqueño.

Quisiera comenzar el análisis de la perspectiva dramática con una cita de García Barrientos (2001, 208) que apunta a la tensión respecto a este punto en *Coraje II*: “Pero si, de un lado, el teatro en cuanto representación in-mediata es el imperio de la objetividad, de otro, en cuanto ‘actuación’, es el imperio de la intersubjetividad. La obra de teatro no es un objeto, sino una experiencia vivida por las dos clases de sujetos que intervienen en ella y la constituyen, actores y espectadores”. Dentro de esta intersubjetividad creada entre actores y espectadores, hay que mantener la vigencia de los dos polos antes discutidos, el del ilusionismo y el del distanciamiento o extrañamiento, así como la doble cara de cada uno de los participantes, la real y la ficticia. Por lo tanto, mientras más arraigada sea la percepción dramática a un personaje, más ilusionismo provoca en el público. No obstante, mientras más se acerque a la perspectiva externa, subyugada a la figura del “dramaturgo” de la que habla García Barrientos a lo largo de su dramaturgia, entonces más distanciamiento produce en el público. Por esta razón, al discutir los tres tipos de perspectiva dramática que establece García Barrientos – la sensorial, la cognitiva y la ideológica-, se tomará en cuenta el punto de vista desde el cual se presenta lo que el espectador verá. ¿Lo ve desde la objetividad –desde afuera- o desde la subjetividad –desde adentro-, por ende, desde el ilusionismo o el extrañamiento?

Ya he establecido cómo Hernández no olvida que los sujetos que participan en esta experiencia vivida tienen una doble cara, la real y la ficticia, por lo que no deja de jugar con esta relación simultánea, utilizando para ello los recursos que ofrece la convención teatral. Hablar de la perspectiva dramática en esta obra resulta complicado respecto al personaje de Nancy. En un principio estaba segura de que este personaje demostraba una perspectiva interna explícita, puesto que ella tiene una serie de experiencias subjetivas en escena que el público cree gracias a las herramientas que

ofrece la convención teatral. Ella ve una realidad que describe, que percibe, pero que el público no experimenta para nada. Es decir, que ella conversa con su marido, con la enfermera y con la hermana, a quienes el público no ve nunca en escena. Sin embargo, mientras más me he ido adentrando en el análisis me he dado cuenta de que si el espectador no percibe esta realidad, no ve nada de lo que ella ve, entonces no se le puede atribuir una perspectiva interna explícita, pues el público no comparte el mismo punto de vista de Nancy, no entra en su subjetividad. Entonces, la perspectiva dramática no puede sino ser externa, ya que el espectador siempre ve la acción dramática y a sus personajes desde afuera, de manera objetiva, acercándose así al polo del distanciamiento, lejos de una identificación en términos de perspectiva con Nancy o con el personaje actriz.

No obstante, antes de despachar la perspectiva como externa, no se puede obviar el momento de regresión discutido a lo largo de este comentario. Como bien apunta García Barrientos en distintos momentos de su dramatología, existen espacios fronterizos, uno de estos es la perspectiva interna explícita fija que ocurre durante la regresión. Pero, no es de fácil categorización, puesto que Nancy interpreta al pastor e Ismael sigue siendo un personaje latente a través del uso del espacio metonímico, al ser sus pertenencias las que lo representan. Por un lado, estamos en una escena temporal que nos hace viajar en el tiempo, al pasado con Nancy, al menos como lo recuerda ella, sumidos en su subjetividad. De hecho, ella comienza la regresión haciendo el papel de Nancy en el pasado. Pero, por otro lado, se mantiene un distanciamiento pues el personaje actriz interrumpe este salto temporal cuando alza la ropa de Ismael como si estuviera de pie, y acto seguido la misma actriz hace de pastor.

Para terminar el análisis de perspectiva durante la regresión es necesario mencionar también la perspectiva sensorial, ya que se propone “una identificación con la percepción sensorial subjetiva del personaje” tanto en lo visual, como en lo auditivo (García Barrientos 2007, 29). De esta manera, revivimos, vemos y escuchamos, lo mismo que Nancy experimentó en aquel momento del pasado. Respecto a Nancy se pudiera incluso indicar uno de los aspectos de la perspectiva sensorial, me refiero a la endofonía. Ella escucha a los personajes latentes en escena, establece un diálogo con todos de forma monologada. Aunque el público y el lector no los escuchan, sus respuestas sirven para llenar los espacios en blanco de lo que estos personajes pudieron haber dicho; además,

en ocasiones repite la pregunta que ellos le han hecho de la cual no se tendría conocimiento. Esto provoca un distanciamiento en el espectador, pero me atrevo a decir que también una identificación con la realidad del personaje, pues así uno recibe más información sobre su carácter, su discurso e ideas.

Respecto a la perspectiva cognitiva, esta puede ser interna, llamada signosis, o externa. De hecho, la perspectiva interna corresponde a un proceso de identificación, mientras que la externa, a uno de extrañamiento (García Barrientos 2001, 221). La perspectiva cognitiva interna en *Coraje II* corresponde al conocimiento de ambos protagonistas. Tanto el enigmático personaje actriz, como el de Nancy, tienen un mayor conocimiento que el público. El personaje actriz tiene preparada su terapia de relajación, sabe lo que le va a pedir al público y cómo decírselo, mientras que el espectador, poco a poco, va juntando la información que el personaje actriz decide compartir. Nancy, por su parte, también guarda mayor conocimiento que el público, y va compartiendo con él lo que le ha pasado y le pasa. Pero, el espectador no sabe nada de ella, y todo lo que sabe depende de lo que ella dice. Por lo tanto, la perspectiva cognitiva en este drama se convierte en “un recurso decisivo de la construcción y de la recepción de la obra” (García Barrientos 2001, 221). Como consecuencia, ocurre una identificación con ambos personajes, pero principalmente con Nancy, ya que las intervenciones del personaje actriz son breves y no ofrecen información sobre sí misma. Definitivamente, sin lo que cuenta Nancy no hay mucha fábula, por ello no se puede hablar de una perspectiva cognitiva externa, ya que el público no tiene más información que ella. De esta manera, se produce un efecto de extrañamiento en el público, sujeto al conocimiento de Nancy para seguir la fábula.

Para concluir la perspectiva cognitiva, falta hablar de un último detalle, me refiero al uso de la ironía dramática o ironía trágica como efecto de extrañamiento. Sin embargo, esto depende del conocimiento previo que cada espectador tenga de la obra de Brecht (2006), en particular, de *Madre Coraje y sus hijos*. Si el espectador conociera esta obra brechtiana, se encontraría en una posición privilegiada respecto a los personajes, pues sabría desde el título de este drama del devenir trágico de Madre Coraje, que pierde a sus hijos. Por consiguiente, al seguir la historia que cuenta Nancy, tomando en cuenta esta referencia, no puede sino anticipar la tragedia que le ocurrirá a Nancy. En este caso,

entonces, se puede hablar de una perspectiva cognitiva externa, en la que el espectador tiene más información que el personaje de Nancy.

La perspectiva afectiva es aquella que habla de la identificación o extrañamiento producido por un personaje en el espectador, que puede ir desde el afecto hasta el rechazo (García Barrientos 2001, 223-225). En *Coraje II*, Nancy provoca indudablemente empatía en el público. A medida que el espectador va siguiendo lo que Nancy cuenta este crea un vínculo afectivo con su situación presente: una mujer que lleva sola las riendas de su vida y la de su marido, que quiere el mejor futuro y bienestar para él y para sus hijos, siempre desde la cierta comodidad que ofrecen la distancia y el objetivismo de ser un espectador del drama, o sea, que lo que ve no está ocurriendo en el plano real de verdad, no deja de conmoverse por Nancy, de sufrir y gozar con este personaje positivo. El personaje actriz, por su parte, no provoca una relación fuerte de empatía o antipatía en el público, sino que más bien su función es generar distanciamiento en la medida en que interrumpe a Nancy, y evidencia los procedimientos teatrales de la obra. El espectador podría sentir cierta empatía por el personaje actriz porque este les recuerda la realidad afuera del teatro, lo inseguro que se puede uno sentir en la calle, pero, principalmente a lo que remite es a la propia realidad de cada persona en el público.

En la perspectiva ideológica se trata de determinar si el espectador se identifica o no con la “visión de mundo” de alguno de los personajes (García Barrientos 2001, 225). En *Coraje II* es difícil determinar la perspectiva ideológica de un personaje. Ciertamente, congeniar con la ideología del personaje actriz se reduce al grado de inseguridad que siente el espectador de su vida cotidiana. Si bien los habitantes de Puerto Rico están familiarizados con el asedio de actos criminales, la identificación con este personaje dependerá del nivel de participación de cada espectador en el discurso de seguridad. Dicho de otro modo, si el tema de la seguridad llega a convertirse en una obsesión o no para el público, pues el personaje actriz llega a sentir un temor que raya en la angustia.

Tampoco se puede categorizar del todo a Nancy en una sola ideología. Por una parte, el público pudiera identificarse con Nancy respecto al amor y la dedicación que siente por su familia, pero por otra parte, su respuesta al bienestar de su marido y sus hijos es enlistarse en el ejército. De nuevo, todo dependerá de la ideología del espectador. Si este está de acuerdo con la solución que Nancy propone, entonces este personaje provocará una identificación en el espectador, pero solo hasta cierto punto ya

que la obra no tiene un final feliz para nadie. Pero si al espectador no le parece bien el pertenecer al ejército, ni ir a la guerra, entonces ocurre un distanciamiento respecto a Nancy. Cabe especificar que aunque sus hijos no mueren por enlistarse en el ejército, sino debido a la violencia cotidiana -el marido de su hija la mata e Ismaelito es víctima de la violencia callejera-, al espectador que considera el enlistarse en el ejército como una opción loable lo distanciará el hecho de que Ismael esté directamente afectado por haber sido soldado.

En realidad, existe una perspectiva ideológica que no proviene de los personajes, sino de la figura del dramaturgo. Antes de explicar esta ideología, me detendré brevemente en la figura del dramaturgo tal como la concibe García Barrientos, “como ‘doble hipotético’ del público o proyección de éste al plano –en realidad vacío- de un ‘yo’ global de la visión dramática” (García Barrientos 2001, 214). Volviendo al comienzo del análisis de perspectiva dramática, esta figura complica el límite entre la perspectiva externa e interna implícita (García Barrientos 2001, 215). Esto se percibe más claramente en el uso de las elipsis temporales en el drama. Estas elipsis no se pueden atribuir a ningún personaje dentro de la obra, y de igual forma tampoco las intervenciones del personaje actriz, que interrumpen a Nancy, sirven para marcar estos saltos temporales. Por lo tanto, la estructura de *Coraje II* permite percibir esta figura del dramaturgo, que no es sino una concepción previa de la autora sobre la percepción del público, en la que quiere proyectar el ‘yo’ global de la visión dramática.

Dicho esto, atribuyo entonces a esta figura del dramaturgo la perspectiva ideológica de esta obra. En *Coraje II*, Hernández pone en escena a Nancy que comparte sus virtudes, defectos e ideología. Sin embargo, el tema principal de esta obra es cómo afecta la guerra a Nancy y a su familia, tanto como violencia en lo íntimo y en la calle, así como también en los conflictos bélicos. Lo que se ve en escena son los estragos que cuenta Nancy sobre su familia y sobre sí misma, que se contraponen a su ideología personal, porque a pesar de toda la fatalidad que la rodea, ella sigue sosteniendo que pertenecer al ejército es la solución más viable para sus seres queridos. Entonces, este choque de ideologías supone una crítica a las personas como Nancy. Pero, al mismo tiempo no se juzga al personaje, sino que al ser humanizado propone un entendimiento de él mismo, de sus ideas, de sus valores y de las opciones reales que una ciudadana como Nancy, de pocos recursos, tiene en la vida real.

A lo largo de todo el comentario me he estado refiriendo a dos niveles principales, a los que he denominado como el del personaje actriz y el de Nancy. Mas no es sino en este último apartado donde recogeré todo el análisis y profundizaré en los parámetros de los niveles en *Coraje II*. Para ello hay que establecer primero claramente cuál es el nivel extradramático, el intradramático y el metadramático, para luego analizar las relaciones entre estos niveles. García Barrientos (2001, 231) explica que el extradramático o nivel primario se refiere al nivel del plano escénico, el real o el representante, que en esta obra corresponde al nivel en el que aparece la actriz Teresa Hernández. El nivel intradramático sería entonces el del nivel secundario, es decir, el nivel del plano diegético, ficticio, representado (García Barrientos 2001, 231), correspondiente al del personaje actriz. Esto no quiere decir que el nivel primario no contenga ficción, sino que se hace pasar como el nivel que produce o del que se concibe el nivel secundario.

El nivel metadramático da cuenta del “drama dentro del drama” (García Barrientos 2001, 231), es aquí que se encuentra Nancy. La estructura de *Coraje II* se basa principalmente en la alternancia del nivel primario y el secundario, o sea, del nivel en el que existe el personaje actriz y del nivel en que se mueve Nancy. Dos niveles que no hacen referencia directa uno al otro, como si no coincidieran en tiempo y espacio. Sin embargo, el personaje actriz, que se hace pasar por la cara real de la actriz que representa a Nancy, es la que controla el decorado y los accesorios que se usan en la obra. Por ende, se ve en escena cómo este nivel marco contiene el nivel secundario.

Respecto a la regresión de Nancy en la iglesia, se trata de un momento del pasado escenificado que utiliza procedimientos metadieгéticos, pues es una experiencia vivida por Nancy y guardada en su recuerdo. La regresión se encuentra en la frontera del metateatro y del metadrama, entendiendo metateatro como “teatro en el teatro” y metadrama como lo que “incluye el anterior, pero (...) lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado, se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’” (García Barrientos 2001, 232). La regresión oscila entre estos dos procedimientos y se puede observar claramente en la construcción de esta escena por parte del personaje actriz y de Nancy. Esta se representa a sí misma en el pasado, y el personaje actriz representa al pastor. Acto seguido, el personaje actriz interpreta a Nancy en el pasado y cuenta lo derecho que está Ismael

(puesto de pie justo antes por el personaje actriz), lo que la lleva a agradecer a los hermanos por este logro. Después, el personaje actriz la interrumpe y se convierte en Nancy para luego volver al presente en el que se presenta este personaje.

Existe también otro ejemplo de metateatro: la escena donde el personaje actriz utiliza los soldaditos, las bolitas de goma y las monedas. Aquí el personaje actriz cuenta una historia en el plano escénico al representar lo que ocurre en una guerra con estos objetos en miniatura. Se trata de una historia contada desde la acción escénica, desde el nivel extradramático, sin utilizar la palabra. Hay un último ejemplo que me gustaría incluir aquí. Se trata de un momento en que el personaje actriz, según las acotaciones *“Comienza a silbar la tonada del principio un tanto diferente, mientras se desplaza por el limitado espacio como si hubiera cuerpos tirados en el suelo y no quisiera pisarlos. Entonces, se detiene, se queda observando a uno y se eñangota...”* (Coraje II). Ahora el personaje actriz transforma el espacio escénico en el campo de batalla, acentuando la pérdida de vidas que acontece. Esta pequeña escenificación de los soldados caídos en el campo de batalla se remite a la representación de la guerra con los objetos en miniatura que ha ocurrido antes en el drama, sin el uso de la palabra.

Dentro del metadrama la relación del drama primario y secundario a lo largo de esta obra puede ser sintáctica o argumental y semántica o temática. En la regresión la relación sintáctica es explicativa pues revela por qué Ismael no puede caminar, así como la importancia de la iglesia en sus vidas. Nancy dice que se siente “mucho mejor” (Coraje II), totalmente agradecida porque el pastor logra que Ismael se levante de la silla de ruedas. Además, esta regresión muestra lo primero que Ismael y Nancy hacen tan pronto él vuelve de la guerra, demostrando la felicidad que ella siente por el regreso con vida de su marido.

Por otro lado, el segundo ejemplo metadramático dado, se relaciona semánticamente a través de una función puramente temática. El personaje actriz escenifica la guerra con los objetos en miniatura como preámbulo a la historia de Nancy e Ismael, pues Ismael ha presenciado y participado en un conflicto bélico. Este pequeño metadrama en el nivel intradramático se relaciona a través del tema de la guerra con el nivel metadramático en el que se encuentra Nancy.

Merece la pena mencionar también el tercer ejemplo dado, a pesar de que no se trata de un ejemplo metadramático, pues conecta el nivel metadramático con el

intradramático. Me refiero a un breve momento en el que Nancy percibe un mal olor que al parecer se desprende de la imagen de los cuerpos de los soldados en el suelo que recrea el personaje actriz unos segundos antes. La relación es también semántica con una función temática. Lo relevante de esta transgresión de niveles corresponde justamente a la temática de la obra. Esto se puede apreciar en la secuencia de acciones que comienzan poco antes de que Nancy perciba el olor: el personaje actriz canta el poema de Brecht “Cuando empiece la guerra” que termina con una interpelación directa al público al preguntarle “¿De qué guerra son ustedes? ¿Mmm?” (*Coraje II*). Una vez hace esta pregunta, entonces se traslada al campo de batalla donde observa los cuerpos caídos. Es decir, ella une temáticamente la pregunta sobre la guerra con el campo de batalla, que traspassa su nivel metateatral para adentrarse en el nivel secundario de Nancy. Entonces, ¿cómo consigue esto Hernández? A través de la siguiente referencia verbal que enuncia Nancy sobre el olor: “Hay como un mal olor aquí, verdad, como animal podrido...” (*Coraje II*). Pero, tan pronto termina de decir esta frase, Nancy vuelve a su realidad en la sala de espera y continúa con su monólogo, en particular con la presentación narrada de sus tres hijos. Este momento definitivamente provoca un quiebre de nivel que no puede sino causar distancia en el espectador quien ha visto la intervención del personaje actriz, pero no huele el mal olor, claro.

En cuanto a la función del nivel primario respecto al secundario o al terciario, no hay una relación explícita, donde se aluda verbalmente a los otros niveles. Nancy no hace ninguna referencia a la regresión y, por otro lado, el personaje actriz no comenta verbalmente las escenas antes explicadas. Lo que sí se puede mencionar aquí es la relación vista desde el nivel del personaje actriz hacia el de Nancy. A pesar de que no lo comente verbalmente, existe una función comunicativa, en otras palabras, “se establece comunicación con el público, mediante la apelación y hasta el diálogo” (García Barrientos 2001, 235). Esto se hace evidente en el personaje actriz quien le habla al público. Este personaje, además, reconoce la presencia del público en todo momento, sin perder conciencia de él en todas sus intervenciones.

Llegados aquí, cabe entonces pasar a la relación entre los niveles y la recepción teatral que ya he anticipado, y la mejor manera de comenzar es por el personaje actriz. Como dicho anteriormente, esta relación entre los niveles y la recepción pasa forzosamente por los polos de distanciamiento e ilusionismo. Primeramente, el personaje

actriz encarna el “desdoblamiento actor-papel” en el que una actriz “(1) que hace el papel de” otra actriz “(2) que hace el papel de una persona ficticia (3)” (García Barrientos 2001, 237), es del personaje actriz de quien nace Nancy. Sin embargo, hay una vuelta de tuerca más, pues no tan solo el personaje actriz parece la cara real de Nancy, sino que incluso el espectador lo puede confundir con la propia Teresa Hernández, autora, actriz y creadora de la obra; he ahí su juego. Ella hace todo lo posible para provocar esta confusión desde que el público entra en sala, un recurso habitual en sus conceptos escénicos. Asimismo, el carácter distanciador del personaje actriz desde el principio retrasa el momento en el que se devela Nancy, haciendo un poco difícil el proceso de identificación con esta Madre Coraje boricua.

Pero, además del distanciamiento y quiebre en la fábula del nivel secundario, también corresponde hablar del tipo de personaje en el que caería el personaje actriz, si es que se puede clasificar. El personaje actriz pudiera muy bien pertenecer a lo que García Barrientos (2001, 237) llama “*meneur du jeu*”. Este personaje sería una especie “de ‘demiurgo’, supuesto productor –creador y organizador- del mundo dramático” (García Barrientos 2001, 237). Ella simula organizar la representación, recibe al público, lo dirige y se pasa interrumpiendo para añadir textos, danzas, imágenes que se conectan con el tema de la obra. De hecho, sus interrupciones al nivel secundario pudieran considerarse metalepsis, puesto que García Barrientos (2001, 237) la define como una transgresión de los cambios de nivel, en este caso sería una “intrusión del actor (extradramático) en el mundo dramático”.

Respecto a la relación de la perspectiva con los niveles, resulta pertinente señalar la regresión como ejemplo. En este momento la perspectiva sensorial interna permite la visión subjetiva de Nancy, añadiendo así información que favorece la identificación del público con este personaje, a pesar de utilizar un procedimiento de distanciamiento. Por último, la relación de la distancia con los niveles sería de máxima ilusión desde el nivel primario, pues se muestra la teatralidad al utilizar “el escenario más ilusionista”, que no es sino aquel que “representa un escenario” (García Barrientos 2001, 239). O sea, que la cara representante del espacio se vuelve la cara representada. Consecuentemente, el nivel secundario provoca una mayor distancia en el público entre la cara real de la escena, del teatro en sí mismo, y de la sala de espera del hospital.

Cierro este comentario con una cita de Teresa Hernández que resume sus motivos para crear *Coraje II*. Ella explica por qué es imperativo para ella hablar de las guerras y los que la sufren, de la violencia en la que estamos sumidos, de sus consecuencias en las vidas de todos y por qué decide hacer uso de Brecht. En una entrevista publicada en la versión digital del periódico Primera Hora para anunciar el estreno de *Coraje II*, Teresa Hernández (*Primera Hora* 2012a) dice:

La realidad es que nosotros vivimos a golpe, como dice el poeta Gabriel Celaya. Somos un país golpeado y los golpes vienen de todos lados... Eso es lo que nosotros vivimos día a día y, entonces, lo paradójico de todo esto, para mí, es que yo estoy inundada de imágenes de guerra y a la vez vivo en un país en guerra que no ha querido y no quiere mirar desde ese lugar. Irónicamente, damos las gracias de vivir en un país de una guerra no declarada, pero que estamos totalmente inmersos en ella y respondemos a ese mundo violento, a esta guerra urbana, inmersos en un culto a la seguridad. Ahí entramos en un gran tema de la pieza, porque ese tema es como un suelo subterráneo por donde la pieza se sostiene.

3. Josefina Báez: apuntes biográficos de una poética en constante movimiento

Poeta, bailarina, actriz, especialista en performance, interventora del espacio urbano, investigadora de danzas rituales orientales y con seguridad con algunas veleidades místicas, Josefina ha sabido hurgar lo que es la consecuencia de ser Isla en la Gran Manzana. (Mena 2015)

Josefina Báez es una artista y teatrista en toda regla, no tan solo en sus creaciones sino en su viaje por la vida. Su arte de vivir se plasma en su obra artística creando así un ciclo donde vida y obra se retroalimentan constantemente. Situarla dentro de las artes dominicanas, o estadounidenses, no le hace justicia a su trabajo. Ella rompe todos los moldes, es imposible clasificarla dentro de una corriente, género o en un territorio geográfico; los estalla con su *glocalidad*. Acercarse a su extensa producción artística supone un reto, pues tal y como se aprecia en la cita de Miguel D. Mena, los límites de su arte desdibujan las nociones preconcebidas de lo que es la poesía, el drama, la danza, la música y las artes escénicas. Ella trabaja, desde su subjetividad, lo local y lo global, entremezclándolos con un estilo, un ritmo propio. Su son caribeño retumba en la isla de la ciudad de Nueva York y se desborda haciéndose escuchar en la República Dominicana, en las islas del Caribe, cruzando desde el Cono Sur hasta la India, Nueva Zelanda y Australia. El mundo parece quedarse perplejo cuando escucha el ritmo particular de esta artista *dominicanyork*. Ha sabido cómo utilizar de trampolín todos los territorios que confluyen en ella a través de la fuerza de su verbo pronunciado desde el cuerpo: su formación en danza, en teatro, sus raíces dominicanas, negras, así como su experiencia como mujer inmigrante que crece en Nueva York. Su obra exude la pasión por la palabra y el movimiento que atraviesa a esta artista polifacética.

A Josefina Báez, nacida en 1960 en La Romana y radicada en la ciudad de Nueva York, le gusta crear arte y trabajar desde distintos ángulos en la concepción de sus propuestas artísticas transformándose en una artesana de las artes. Esta artista de proyección internacional, tiene una larga trayectoria en la que conjuga danza, teatro, performance, música y poesía. En su portal cibernético *josefinabaez.com* así como en sus libros, Báez se presenta como ArteSana, escritora, performer, cuentacuentos, educadora, directora teatral, devota y alquimista de la Autología del Performance, su

metodología de creación artística. Aunque ella no lo menciona, añado que también es una investigadora sagaz y pedagoga. Fundadora de la compañía teatral Ay Ombe Theatre en el 1986, ha presentado su trabajo artístico en diversos países, tales como Estados Unidos, India, República Dominicana, Nueva Zelanda, España, Australia, Finlandia, Chile, Puerto Rico y Perú (Durán Almarza 2010, 57).

La expresión artística en su trabajo es un entretejido de su propia investigación sobre lo que conforma la subjetividad actual dominicana y caribeña, en y desde Nueva York. Uniendo islas, Josefina va de orilla a orilla, de un territorio a otro, estudiando cabalmente el espacio –vinculando las dimensiones estéticas, sociales y políticas- desde la observación minuciosa de su cotidianidad como la de los demás. Luego, articula hábilmente sus investigaciones en un lenguaje propio, plasmado en sus escritos, proyectos artísticos y puestas en escena. Este lenguaje suyo con el que Josefina juega constantemente tiene una forma particular tanto en la página del texto dramático como en la escena. Hasta su nombre ilustra un juego entre la escritura y lo oral, pues a Josefina también se le conoce como Jota Bé, la escritura fonética de sus iniciales. De hecho, Jota Bé juega en sus obras con la pronunciación y la escritura de las palabras, con las siglas e iniciales, como se podrá apreciar a lo largo de este estudio. Entonces, “¿Quién es Josefina Báez o ‘Jota Bé’?” le pregunta la investigadora Emilia Durán Almarza (2010, 122) en una entrevista incluida como apéndice a su libro *Performeras del dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*, a lo que Jota Bé responde: “Yo soy..., me estoy haciendo siempre, ¿no? Con todas las células muriéndose y todo. Pero, quizás lo que puede importar de lo que soy son las cinco cosas que parecen permanentes: que soy un espíritu, que soy una mujer, que soy negra, que soy de clase trabajadora y que soy una inmigrante”. Estas son las cinco líneas que se pueden trazar en sus obras, siempre presentes, de las que se sirve para crear, pero a su vez estas líneas abren espacios porosos entre los cuales le interesa investigar, pues como ella (Durán Almarza 2010, 122) misma explica: “A mí también me interesa lo que hay entre una cosa y otra, que es cuando no hay celebración, cuando no hay luto”.

Conviene primero detenerse en la variada e interesante trayectoria artística de Josefina Báez. Según señalan los reconocidos investigadores dominicanos, radicados en Estados Unidos, Ramona Hernández y Silvio Torres-Saillant (1998, 130-133) y la propia Josefina (Durán Almarza 2010, 130; Victoriano 2010), en 1972 ella se traslada a la ciudad

de Nueva York donde realiza sus estudios en el sistema de escuelas públicas de esta ciudad. Una vez terminados sus estudios se forma en danza clásica durante ocho años en la American Dance School (Torres-Saillant y Hernández 1998, 130; Durán Almarza 2010, 57-58). También estudia danza moderna y contemporánea durante cuatro años en el New York Dance Troupe. Continúa su formación en danza estudiando la danza oriental y la india en Nueva Delhi y en Hyderabad, en el estado de Andhra Pradesh al sureste de la India (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011; Torres-Saillant y Hernández 1998, 130). En cuanto a su formación en las artes escénicas teatrales, coincide con el Teatro Buendía, célebre compañía teatral cubana con la que trabajó durante siete años (Durán Almarza 2010, 57; Torres-Saillant y Hernández 1998, 130; Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011). Tal y como apunta el Instituto Hemisférico de Performance y Política en su archivo digital («Teatro Buendía» 2015), el Teatro Buendía se formó en 1986 por graduados del Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), Universidad de las Artes, bajo la dirección de Flora Lauten. Las líneas de trabajo de esta compañía resultan de interesante relevancia en relación al proceso creativo de Báez, pues el Teatro Buendía realiza representaciones teatrales, además se convierte en un centro de investigación dedicado a estudiar las tradiciones culturales caribeñas y latinoamericanas, así como el entrenamiento y la artesanía actoral en una búsqueda que lleva a sus integrantes a explorar nuevos lenguajes escénicos y los diversos tipos de dramaturgias que componen una puesta en escena.

Josefina colabora con el Latino Playwright Lab en el Public Theater de la ciudad de Nueva York y allí escribe la obra *It's a New York Thang; You Will Understand* presentada como lectura dramatizada en el 1994 (Torres-Saillant y Hernández 1998, 130). Además, durante su formación ella participa en talleres y montajes tanto de danza como de teatro que la llevan a una gran cantidad de países. Como destacan Hernández y Torres-Saillant (1998, 130) trabaja como *balletista* en el Ballet Municipal de Río de Janeiro del 1980 al 1984; acude a un taller del Instituto de Teatro Internacional de Cuba en 1983; y ha sido artista invitada a numerosos festivales de artes escénicas. La pedagogía también forma parte integral de su trabajo artístico, por ejemplo, bajo su compañía Latinarte y en conjunto con Teachers and Writers Artsconnection, se dedicaba a la enseñanza de teatro y escritura a niños y adolescentes (Torres-Saillant y Hernández 1998, 130). Según Hernández y Torres-Saillant (1998, 130-131), desde el 1984 “Báez has taught in virtually

every New York City public school that has a significant Dominican student populations, from kindergarten through the senior year of high school”.

Hasta el presente de este proyecto investigativo los textos dramáticos publicados de Josefina Báez son los siguientes: *Dominicanish* (2000); *Comrade, Bliss Ain't Playing* (2008); *Levente no. Yolayorkdominicanyork* (2011); *Como la una* (2013); *Latin In* (2013); *De Levente. 4 textos para teatro performance* (2013); *Dramaturgia Ay Ombe I y II* (2014); y *As Is É* (2015). Varias precisiones son necesarias respecto a este trabajo dramático publicado. La primera es que la mayoría de estas obras han sido publicadas varias veces, en diversas ediciones, por tanto, señalo el año de la primera publicación de cada una de estas obras para organizarlas acorde a esa fecha. En particular, *Dominicanish*, obra analizada en el próximo capítulo, ha tenido la oportunidad de ser publicada una gran cantidad de veces por parte de Báez, y también por parte de otros editores como se mencionará en el comentario dedicado a esta obra. En segundo lugar, *Latin In* contiene cuatro textos dramáticos con una dramaturgia de Josefina Báez, pero escrita por y para cuatro personas: *Yo oy Yo* de Keyros Guillén; *Yo, Claudia de la comuna* de Carolina Sagredo; *Omblogo/Ambrosia* de Teresa Bonilla; y *Mierquina* de Yolanny Rodríguez. *De Levente. 4 textos para teatro performance* recoge cuatro obras que nacen de *Levente no. Yolayorkdominicanyork*. Adelanto que como en esta investigación se analizará una de estas cuatro obras, *JFKSDQJFK*, discutiré los detalles de esta publicación más adelante en el último comentario. En *Dramaturgia Ay Ombe I* se encuentran publicados los siguientes textos dramáticos de Báez: *Dominicanish*, *Comrade, Bliss ain't playing* y *Como la una*. En *Dramaturgia Ay Ombe II* se encuentran los textos dramáticos de *Latin In* acompañados de los siguientes textos (también escritos por y para estos autores, bajo la dramaturgia de Josefina): *INA* de Verónica Moraga; *Un beso es un beso es un beso* de Andrea Lagos; *El Lover* de Antonieta Muñoz; *Te a Ti* de Angélica Pérez Germain; y *Dominicanish*, *Como la una* y *Ella* de Josefina Báez. *As Is É*, su más reciente publicación, incluye diversos textos reunidos de Josefina, algunos de ellos son fragmentos de las obras ya publicadas.

Sus obras escritas en su propia versión de espanglish han sido traducidas al francés, al portugués y al ruso, por lo pronto. Todas han sido publicadas bajo la editorial que gestiona Báez, Ay Om Be Press, aunque algunas publicaciones de *Dominicanish* están incluidas también en varias antologías. Me gustaría mencionar que de todas estas publicaciones Josefina ha llevado a la escena *Dominicanish*, obra con la que se dio a

conocer internacionalmente, y ha dirigido las piezas de *Latin in* y algunas de *Dramaturgia II*. Por último, Báez también ha publicado un cuento infantil junto al ilustrador Alex Guerrero titulado *¿Por qué mi nombre es Marisol?: Un cuento de la República Dominicana* (1993). Ahora se encuentra realizando el montaje de *Comrade, Bliss ain't playing* entre varios proyectos. De hecho, en una entrevista Báez (Durán Almarza 2010, 126) comenta lo siguiente sobre esta obra: “Me he enamorado del texto. Hacía años que yo no me sentía tan ‘en casa’ diciendo que me va a sacar el piso cada vez que lo haga. Eso me llama mucho la atención, porque ahí la migración está vista desde migrar de un día a otro, de una mirada a otra. Es ver la migración de otra forma: ver el silencio”.

Conviene destacar a continuación algunas de las múltiples presentaciones, puestas en escena y performances que Josefina ha realizado. En 1994 presenta *Lo mío es mío*, una de las varias colaboraciones con Claudio Mir, director y dramaturgo dominicano radicado en los Estados Unidos (Torres-Saillant y Hernández 1998, 131). Hernández y Torres-Saillant (1998, 131-132) comentan de qué se trata esta pieza:

tells the story of the Dominican people, from life in the home country through the plight of the diaspora, by means of various renderings of well-known children's game. The play draws on kathak, an Indian dance, as well as on traditional Dominican songs and carnival traditions to scrutinize political leaders and their harmful legacy to the Dominican people, and closes with the anxieties that emanate from the trials of immigration to the United States.

Asimismo, elaboró un programa que ella ha titulado *Apartarte/Casarte* para presentarlo en casas y apartamentos (Durán Almarza 2010, 126). Josefina no se deja llevar por la falta de acceso a lugares donde llevar a cabo sus obras y performances, *Apartarte/Casarte* ilustra su inventiva para buscar la manera de lograr encontrar un espacio en el que ocurra un encuentro convivial, un espacio donde llevar a cabo sus creaciones artísticas. Así lo explica la propia Josefina (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) en una entrevista:

La verdad es que hay muy pocos lugares interesados en presentar mi trabajo. Por eso, en un momento dado los presentaba en mi apartamento. Después, mis amigos empezaron a invitarme a sus casas y ya llevo desde 1995 de gira con el performance-diálogo *Aparte/Casarte* en casas y apartamentos de la ciudad de Nueva York. Lo importante en este trabajo es que tengo una relación directa —más bien íntima— con el público. En cada presentación, tengo un ejercicio teórico y técnico que no le revelo a nadie hasta el final cuando hacemos una sesión de preguntas y respuestas. Ya finalizada la pieza les revelo cuáles fueron mis ejercicios durante el performance y así dialogamos. Ese estilo de trabajo a mí me ha enriquecido mucho y es buenísimo para el ego, pues me regresa a lo íntimo. Yo normalmente soy hipertécnica. Lo que la gente ve es el producto final de una pieza que está muy ensayada y limpia, sin improvisación. Sin embargo, en *Aparte/Casarte* tengo que

soltarme, pues hay 3 *sketches* pequeños que tienen un espacio para la improvisación. Es un ejercicio bien enriquecedor pues me obliga a “ensuciarme”.

Esta cita no tan solo ilustra cómo surge la idea de *Apartarte/Casarte*, sino también la manera en que Jota Bé aborda sus creaciones, su relación con el público y las prioridades en su proceso creativo. Ella busca establecer un diálogo con los espectadores y aprovechó esta pieza para salirse un poco de su hipertecnicismo y experimentar con la improvisación dentro de una estructura. Además, resalta la importancia del espacio, de suma relevancia en sus obras, pues un apartamento la lleva a trabajar la intimidad que ofrece dicho espacio. Es decir, que Josefina explora en sus obras el vínculo del sujeto con el espacio que le rodea.

Por último, en relación al espacio cabe destacar que Josefina también interviene espacios públicos. Por ejemplo, ella (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) cuenta en la misma entrevista una serie de intervenciones en la ciudad de Nueva York: “Otro de mis proyectos es la serie *Aparecer, Al parecer, A perecer* que se presenta en lugares públicos, pero ahora es difícil hacerla. Desde el 11 de septiembre hay mucha vigilancia y tengo que hacer las presentaciones muy rápido, no puedo usar máscaras, etc.”. Ella destaca las complicaciones de intervenir el espacio público, en particular después del atentado del 11 de septiembre en Nueva York. Josefina no deja de asumir el riesgo, pero siempre tomando en cuenta las limitaciones que estos espacios tienen.

Como bien explica Jota Bé (Galán 2014), su compañía Ay Ombe Theatre forma parte de Latinarte y nace “Desde abril 1986, Latinarte/Ay Ombe Theatre. Latinarte llamábamos a la sombrilla desde donde se hacían varias actividades que no eran de teatro (conciertos, exhibiciones...)”. Josefina fue directora artística y fundadora de Latinarte, compañía que perseguía el siguiente objetivo, tal y como señala Lara A. Walker (Ramírez y Casiano 2011, 168; Oboler y González 2005, 3:399-400): “tackle the challenges and possibilities of Dominicans in the United States through an experimental theatrical expression that avoids linearity both of text and dramaturgy”. De hecho, Báez en sus obras mantiene este acercamiento a lo no lineal en la escritura y en la concepción de distintos tipos de dramaturgia, como se observará en los dos comentarios subsiguientes. Sin embargo, es bajo el grupo Ay Ombe Theatre fundado y dirigido por Josefina que ella realmente realiza su labor artística en las artes escénicas, creando todo un universo que incluye montajes, talleres, lecturas dramatizadas y una editorial, entre otras actividades.

Primero que nada, veamos lo que Josefina (Galán 2014) explica respecto al nombre de este grupo teatral: “Con Ay Ombe, ahí se agrupa todo lo que es la exploración teatro –performance- su dramaturgia y Autología... El nombre no nace sino que se integra por ser vocablo que impregna de significado solo con la forma de frasearlo. Estados de ánimos solo con la manera de decirlo. ¡Wow, eso sí que es teatro! Además tiene en su mismísimo medio el mantra OM. Perfecta para caminar conmigo en este diálogo.” Entonces, pronunciar Ay Ombe para Josefina ya conlleva un juego con las diversas maneras de decirlo y saborear la palabra, que pudiera ir desde una manera fonética de decir “ay hombre” como una interjección hasta resaltar el mantra OM junto al verbo ser (*be*). Incluso, *ay* en sí mismo es una interjección muy utilizada ya sea para expresar dolor, alegría, olvido y susto, así como también se emplea constantemente en canciones. En realidad, como bien indica Jota Bé (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011), mediante la creación de Ay Ombe Theatre ella separa la compañía de su nombre personal:

El *Ay Ombe Theatre* es otro nombre para no decir Josefina Báez. A mí no me interesa ser una institución. *Ay Ombe* es la experiencia que se crea cuando nos juntamos los que estamos trabajando en los retiros del *Performance Autology* que hacemos. En *Ay Ombe* el individuo es el grupo: a través del *Performance Autology* cada persona toma la información y la hace suya. El trabajo de un actor es muy injusto, efímero: tú estás en un grupo haciendo una obra, acaba esa pieza y no tienes nada. Eso me preocupa. Por eso ahora mismo estoy escribiendo una pieza grupal, pero son monólogos, así que después del trabajo grupal cada actor se llevará su propia parte del trabajo.

De esta manera, Báez desarrolla la idea de comunidad artística conformada por individuos sin que haya una jerarquía o sobre valoración de algún integrante. Su propuesta es que cada participante de esta comunidad se apropie de la información investigada y compartida para sus propias creaciones.

Por otra parte, de interesante relevancia son las técnicas y herramientas en las que Jota Bé se ha formado, pues forman parte de su manera de construir sus creaciones artísticas. Además, cabe mencionar que su entrenamiento la lleva a seguir viajando y vivir en diferentes partes del mundo. Conviene comenzar con la técnica de la biomecánica teatral, ya que Báez la explora e investiga. Este estudio de la biomecánica la lleva eventualmente a Rusia en 1997 a presentar su trabajo, invitada por el maestro ruso Gennady Bogdanov, quien trabaja esta técnica (Torres-Saillant y Hernández 1998, 130). De esta época ella destaca su experiencia en una entrevista con Emilia Durán Almarza (2010, 129) lo siguiente: “Yo me acuerdo en Rusia. Yo me sabía siete palabras de ruso,

que fueron las que me llevaron todo el tiempo ahí, y más, que lo único que sé es lo que tiene que ver con la técnica que yo practico, que es la biomecánica del teatro”. Como Josefina señala el entrenamiento en la biomecánica, merece la pena apuntar ciertas pinceladas para vincularla a esta técnica, pero sin adentrarme demasiado en ella. La biomecánica del teatro, conocida por el desarrollo que el hoy célebre actor y director ruso Vsevolod Meyerhold hizo de la misma, se relaciona con el acercamiento, elaboración y tratamiento de una serie de ejercicios físicos como entrenamiento actoral basado en explorar las posibilidades corporales. La siguiente explicación de Borja Ruíz (2008, 127-128) arroja un poco de luz sobre su composición y procedimiento:

La biomecánica, en su origen, fue un entrenamiento constituido por una serie de ejercicios y de *études*. Los *études* son rutinas psicofísicas con un diseño muy preciso que compendian de forma práctica los principios de la biomecánica. En una típica sesión de biomecánica en el Teatro Meyerhold, antes de los *études* se realizaban una serie de ejercicios preparatorios de destreza física: equilibrio con palos, equilibrios sobre una pierna, alzar el cuerpo en puntillas, posiciones acrobáticas... La sesión finalizaba, generalmente, con la ejecución de dos *études*.

Por su parte, en su disquisición sobre lo que significa una partitura física en las artes escénicas Eugenio Barba (1992, 44) comenta en *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* lo que Meyerhold llama biomecánica: “la esencia del movimiento escénico que se basa sobre contrastes –que más tarde llamará biomecánica- es común tanto al género del teatro danzado como al del teatro recitado”. Entonces, estos contrastes entre lo que se dice en escena y las acciones físicas se trabajan en la biomecánica. Esta línea de tratamiento corporal que contrasta con la palabra dicha se encuentra también en el trabajo artístico de Josefina Báez, quien desarrolla una partitura física particular para cada una de las creaciones que lleva a escena. Pues, como bien manifiesta el propio Meyerhold (Huxley y Witts 2002, 308):

Surely if the *word* were the sole means of conveying the essence of tragedy, everybody would be capable of acting in the theatre. But merely declaiming words, even by declaiming them well, one does not necessarily *say* anything. We need some new means of expressing the ineffable, of revealing that which is concealed.
Just as Wagner employs the orchestra to convey spiritual emotions, I employ *plastic movement*.

Poco después del fragmento acabado de citar Meyerhold (Huxley y Witts 2002, 309) aclara que a pesar de que la plasticidad no es una nueva concepción, él propone una nueva forma de trabajarla. Este fino trabajo en el que se investiga desde el cuerpo cómo expresar lo inefable, lo que la palabra no logra representar, constituye lo que Meyerhold

llama el movimiento plástico, es decir, considerar al cuerpo como parte de la estética escénica. Justamente esta consideración del cuerpo como parte del espacio escénico también la comparte García Barrientos en su dramaturgia y se puede ver claramente en las obras representadas de y por Josefina. Sin embargo, ella no practica la biomecánica en sí misma en sus obras, sino que ha tomado de ella lo que le sirve para su lenguaje escénico, transformándola así en una herramienta más.

Del mismo modo, Báez también va a India, como ya he mencionado, donde se forma en la danza hindú. Ella investigó y trabajó allí las siguientes danzas clásicas: *kathak* y *kuchipudi*. En India descubrió un nuevo ángulo desde donde observar la diáspora y la inmigración. Báez (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) precisa cómo se dio esta revelación a través de uno de los ritmos de estas danzas: “la complejidad de ritmos del *nissan*, un tambor folklórico de este país oriental, me hizo darme cuenta de mi conexión con una diáspora mucho más grande que la caribeña. De este viaje tan remoto nace mi conexión tan cercana con las danzas de la India”. De hecho, esta conexión entre la diáspora, la migración, India, Nueva York y la República Dominicana aparece excelentemente trabajada en *Dominicanish*. Tanto la partitura física que elabora Báez en el montaje de esta pieza, así como su texto dramático, incorporan los conocimientos y la experiencia del estudio de estas danzas y de su residencia en India. Ahora bien, Báez no busca reproducir las danzas *kathak* y *kuchipudi* para convertirse en una bailarina dedicada a ellas, como bien demuestra en *Dominicanish*. Su investigación ha tenido otro propósito, tal y como ella (Durán Almarza 2010, 130) misma indica: “A mí me interesa solamente un solo pasito, y entrar en él. La investigación mía no va en la cantidad sino va en poder entrar en el espacio. A mí nunca me interesó ser una bailarina de danza hindú”. De este modo, Josefina logra hilvanar conceptos, movimientos y técnicas para combinarlas en la creación de un lenguaje corporal propio. Ella (Galán 2014) comenta lo siguiente sobre este proceso:

En la investigación de estas danzas, comencé pensando que sería algo muy lejano a mí. Pero con el tiempo, en su codificación encontré un montón de similitudes y elementos complementarios de otras metodologías que estudiaba. Así hice trenzas de conceptos y técnicas, supuestamente diametralmente opuestas y fluía. Me dio un ritmo y un uso del cuerpo muy particular. Fue una información vital en mi investigación sobre la geometría del cuerpo.

Entonces, el estudio del cuerpo en estas danzas y las técnicas a las que se expuso en su camino artístico, le sirvieron para investigar desde la exploración corporal el contenido

que se juega en este. Sus trenzas de conceptos y técnicas confluyeron para crear su propio lenguaje, para encontrar lo que quiere decir en su forma. Pero, este proceso de aprendizaje no termina para Báez, sino que lo utiliza constantemente en su aprendizaje para empujar cada vez más los límites, encontrando nuevos territorios, nuevos retos en su creación artística.

Su primer encuentro con India marca un antes y un después en su forma de trabajar y componer sus obras, pues a partir de esta experiencia nace el método de trabajo de Báez que denomina Autología del Performance o *Performance Autology*. Así lo entiende la propia Josefina (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011):

El *Performance Autology* nace de mi travesía personal y de mi desarrollo como artista. Yo conocí a mi gurú, Swami Guru Devanand Saraswati Ji Maharaj, en una serie de conferencias que él estaba dando en el departamento de Filosofía en la Universidad de Columbia. Ese encuentro cambió mi vida y mi trabajo, porque decidí dejar el teatro por dos años para irme a estudiar con él a la India. Cuando regresé, mi proceso había cambiado en todos los aspectos y recomencé a trabajar en la voz personal. Ya no me sentía a merced del director y del colectivo, sino que empecé a desarrollar mis propios trabajos. En el momento, yo no entendía demasiado el cambio en mi forma de pensar y en el desarrollo de mi metodología, pero eso es lo que ahora llamo el *Performance Autology*. Llegar a él me tomó veintiún años de travesía, y aún hoy sigo redescubriendo y elaborando mi proceso artístico.

En este fragmento Josefina da cuenta de su maestro y del origen de su metodología que hasta el día de hoy ha ido desarrollando dentro de su proceso creativo, pero que además comparte en sus talleres de Autología del Performance que imparte a nivel internacional. De hecho, la publicación de *Latin In* y de la mayoría de los textos dramáticos en *Dramaturgia Ay Ombe Il* surge del trabajo realizado en estos talleres, siguiendo la metodología de la Autología del Performance. Pero, ¿en qué consiste este método de trabajo creativo? Todo parte, empieza y termina en uno, en un proceso en el que uno se encuentra en un espacio y tiempo. En el andar consciente inevitablemente uno se encuentra con la vida, con las pequeñas cosas de la cotidianidad, con las personas; a partir de ahí se comienza a crear. Para anclar en lo concreto esta explicación, comencemos con las palabras Báez (2013, 3) en el paratexto autorial de *Latin In*:

La Autología del Performance encauza el proceso artístico desde la autobiografía del hacedor. Trabaja desde la trinidad integral de espíritu-mente-cuerpo en todas las etapas del desarrollo creativo. Desde ahí, desde lo que se es, desde donde se está, desde lo que se tiene, surge una obra con base personal. Se frasea la estética particular, la cual se extiende, creando diálogos con la sociedad global.

Para trabajar esta trinidad integral basada en la biografía del que participa en este método algunos de los recursos utilizados son la biomecánica, la meditación, el silencio,

el yoga, la cultura del té, la caligrafía china, el auto-masaje y el video performance, como apunta Báez en la página de red social de los talleres de Autología del Performance.⁶¹ Según Josefina (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) el primer texto producto de esta metodología de trabajo “es *Comrade, Bliss Ain’t Playing* porque incluye una muestra de mi proceso creativo, de mi entrenamiento y de mi disciplina de trabajo. Incluye, además, ejercicios físicos y de reflexión, de la dieta, de cómo sanarte, de cómo alimentar al cuerpo mientras estás de gira”. En otra entrevista Josefina (Durán Almarza 2010, 132) elabora un poco más sobre lo que se hace en los talleres de Autología del Performance que imparte:

tenemos un entrenamiento físico básico, que es posible hacerlo todos los días, que es lo mismo que yo hago, que está basado en ritos tibetanos, en biomecánica del teatro, en caligrafía china... Lo que yo hago. [...] para mí ha sido bien efectivo, en términos de encontrar precisión, de hacer la búsqueda de personajes, o de un proceso en la parte de la literatura o en la parte de la fisicalidad, hacerlo inclusivo. Entonces, no hay excusa para no trabajar: la escuela es para hacer buenos amantes, y de eso se trata (*risas*).

De este modo, Báez crea un método que parte de cultivar el cuerpo y, por tanto, repercute en el desarrollo de la mente y del espíritu. A partir de este equilibrio tripartito que Báez encuentra para sus propias creaciones, entonces, se desencadena el proceso creativo que ella propone en su Autología del Performance. Ella abre esta metodología a todos y todas, independientemente de su formación o nivel de conocimiento en el teatro, la danza o el performance. Así lo explica ella en una entrevista (Galán 2014):

El interés principal de la Autología es la sanidad, el bienestar físico-mental-espiritual del hacedor. La alegría. Hay una serie de ejercicios y herramientas concretas que se convierten en el entrenamiento personal. Con el tiempo, con la práctica, cada quien hace su propia Autología. La Autología está abierta a tod@s sin distinción de disciplina, nivel. La Autología del Performance es para una vida creativa o para una vida creando. No es solo para “artistas”. Es para todos. Todos creamos. La palabra performance ahí está como acción/vida (incluyendo quietud/muerte). En la evaluación de cualquier actividad desde la Autología del performance, los niveles de alegría, el gozo, el placer y la belleza generada son los tomados en consideración como signos vitales.

Por lo tanto, para ella todos tenemos la capacidad de crear en todo momento, algunos la llevan a la creación artística escénica, pero Báez considera el hecho mismo de estar vivo un proceso creativo. En fin, en su Autología del Performance ella no se queda en constatar que somos seres vivos, sino que ofrece un entrenamiento personal a partir de herramientas concretas y la práctica de ejercicios y procedimientos teatrales, como bien expone en esta cita. La Autología del Performance le ha permitido a Josefina establecer su

⁶¹ Véase <https://www.facebook.com/pages/Performance-Autology-CommunityComunidad-Autologia-del-Performance>

propia escuela de teatro internacional a través de la cual imparte sus talleres. Esto le ha dado la oportunidad de enseñar, aprender y colaborar con sus estudiantes. Así concibe Báez (Durán Almarza 2010, 132) este proyecto:

Yo tengo una escuela de teatro “internacional” (*risas*). Es la escuela a la que yo quería ir, pero que, como no existía, yo la creé. Entonces es una escuela donde nos encontramos una vez al año, estamos diez días trabajando de forma intensa, desde las cuatro y media de la mañana. Pero solamente diez días, porque yo no hubiera querido ver a mis maestros todos los días, ni ahora yo no quiero ver a mis estudiantes todos los días.

Ella se mueve por distintas partes del mundo impartiendo estos talleres de diez días, pero su compromiso con sus estudiantes no termina ahí, sino que han trabajado los textos dramáticos publicados por la misma Báez, así como la puesta en escena de los mismos bajo la dirección de ella también.

Hasta ahora la palabra performance ha estado presente, pero, ¿cómo concibe Josefina el performance? Del amplio y polémico concepto del performance a Josefina le interesa su carácter político para pronunciarse desde el aquí y el ahora frente a un público, sin las constricciones de utilizar un solo espacio predeterminado como es una sala de teatro. Josefina (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) define el performance de esta manera:

Para mí el performance es una forma de vida, una acción que tiene mucho que ver con mi pasado, mi presente y que está lleno de lo que quiero para el futuro. Además de ser una acción personal, es un constante diálogo con otros. Y a mi modo de ver, el performance es un acto político porque lo veo como una acción producida desde la marginalidad de mi propia vida, desde la lucha por la sobrevivencia personal. En mi caso, está centrado en el entrenamiento y la reflexión de las cosas pequeñas y personales.

De igual forma, la incorporación de elementos biográficos, tan usual en el performance, también le atrae a Josefina. Sin embargo, cabe aclarar que sus obras no conforman una autobiografía, sino más bien se nutren de su experiencia para construir un acontecimiento teatral. Además, el detallado trabajo corporal de Josefina, propuesto también en su Autología, no coincide con la percepción del performance de muchos que consideran la improvisación y la eliminación del ensayo la pauta principal del performance. No obstante, sí coincide con algunas pautas que destaca el destacado artista Guillermo Gómez-Peña⁶² (2005) en su afamado artículo “En defensa del arte del performance”. En este artículo su autor intenta acercarse a definir los límites del

⁶²⁶² Guillermo Gómez-Peña es un destacado performer, radicado en San Francisco, California. El grupo con el que trabaja se llama La Pocha Nostra, también reconocido internacionalmente, y al que pertenecen performers de gran trayectoria y proyección internacional. Véase la página web para acceder a diversos artículos, información sobre el grupo y sobre sus performances: <http://www.pochanostra.com/home>

performance en tanto performer mexicano radicado en Estados Unidos, ya que él mismo comienza diciendo lo complejo y difícil que resulta dar una definición de una práctica tan amplia y transformable. A través de establecer ciertos ejemplos de performance, de su manera de abordarlo, y de cómo se diferencia de un teatro que privilegia el texto en la puesta en escena, logra al menos destacar algunas características fundamentales y formar un discurso coherente.

Partiendo de la siguiente premisa expuesta por Gómez-Peña (2005, 203) “el arte del performance es un ‘territorio’ conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”, definir el performance es una tarea que se aleja de este estudio debido a su alta complejidad. Por lo tanto, no es menester entrar en lo que es o no el performance, pues nos alejaría del tema de este capítulo, sino más bien me interesa ubicar ciertas características discutidas por Gómez-Peña en la obra de Báez. A pesar de que el performance es un territorio cambiante y resbaladizo, existen ciertas coincidencias entre la definición de performance que da Josefina, citada anteriormente y la noción de performance de Gómez-Peña. A modo de apunte, el trabajo de Josefina participa de las siguientes dinámicas que discute Gómez-Peña (2005): trabaja de forma horizontal, sin jerarquías, en la que cada cual tiene una función específica sin ser superior a otra; el performance nace de su creador quien realiza la acción escénica incluyendo elementos autobiográficos; hay un trabajo corporal, concibiendo el cuerpo como espacio de creación; se construye y presenta un discurso político y espiritual donde se juega el deseo y la sexualidad; propone un diálogo reflexivo con el público; el aquí y el ahora cobran una gran relevancia durante el convivio –rasgo del género dramático también- pero se hace referencia a esto durante la presentación de un performance; su partitura física y su texto dramático tienen una base trazada con precisión, no obstante, también contienen una estructura flexible y fluctuante que posibilita hacer cambios en cada presentación y publicación.

Aunque Josefina tiene clara su definición de performance y comparte las características acabadas de exponer, ella trabaja en los bordes fronterizos entre el performance y el teatro. Por ello, Báez (Galán 2014) puntualiza lo siguiente: “Hago lo que denominan los investigadores Teatro-performance. Lo del teatro siempre ha ido a la par con la escritura en mi proceso creativo. Se complementan. Se contradicen. Dialogan”.

Asimismo, como la escritura forma parte de su proceso creativo, ella denomina sus escritos publicados como texto performance o *performance text*. Báez incluso descarta la categorización de sus libros dentro de un género establecido cuando Galán (2014) la entrevista y le pregunta si sus libros son poesía o performance, refiriéndose en particular a *Comrade, Bliss Ain't Playing*. Esta es la respuesta de Josefina (Galán 2014): “En cuanto a si es poesía o performance, yo siempre le llamo *performance text* porque todo lo que escribo es *to perform it*, con la excepción de la *Levente*, mi último proyecto. Entonces, cuando escribo, lo hago para ponerlo en mi cuerpo sin definirlo como teatro, poesía o prosa. O sea que escribo sin pensar en el género”.⁶³ De este modo, Josefina, cuando dice el verbo *perform*, se refiere también a su acepción en inglés o en francés que significa presentar un espectáculo frente a un público. Este es su propósito al escribir, presentar el texto en público, pues para Báez existe una conexión inherente entre la escritura, el cuerpo y la puesta en escena. En fin, Jota Bé no se rige por las limitaciones de un género particular, sino que, cuando escribe lo hace desde la trinidad de cuerpo, mente y espíritu para luego representar esos textos en su cuerpo durante el encuentro aurático con un público.

Por consiguiente, el proceso creativo de Josefina la lleva a trabajar por las fronteras de los diversos lenguajes que maneja. Ella teje finamente la lengua escrita y la oral, mezcla el inglés y español –incluyendo las variedades caribeñas, neoyorquinas y dominicanas–, creando su propia poética para luego añadirla a su lenguaje corporal. Pero no se detiene ahí, también bordea los lenguajes teatrales, poéticos, musicales y de performance en sus creaciones escénicas. Ella estira todos estos lenguajes, sale y vuelve a entrar en ellos, los lleva al límite, camina por el borde entre uno y otro, en fin, juega con todos en sus obras. De su lenguaje físico ya se estableció cómo lo trabaja y las variadas técnicas, herramientas e influencias que lo componen. Corresponde, entonces, hablar brevemente de la palabra dicha y escrita en su obra a modo de introducción al análisis del lenguaje poético utilizado en los dos dramas que se comentan en esta investigación. El lenguaje, la palabra empleada, en sus textos performance resulta de una investigación profunda. Ella escribe en verso principalmente, pero no exclusivamente; rompe las palabras en sílabas, las deconstruye, las saborea, juega con la onomatopeya, con

⁶³ Cabe apuntar que los motivos por los cuales *Levente no. Yolayorkdominicanyork* no es un texto para ser interpretado de forma integral se discutirán en el capítulo dedicado al análisis de *JFKSDQJFK*.

homónimos, en inglés y en español, al punto de crear múltiples significados para un mismo fonema, un mismo sonido. Por lo tanto, no es casual que ella cree un ritmo propio con el que juega en escena, pero también desde la página este ritmo salta a la vista en sus obras publicadas, invitando al lector a decirlas en voz alta a ver cómo suenan. En realidad, en las obras de Josefina las palabras reflejan el amor que ella les tiene, pues como ella (Durán Almarza 2010, 128) misma explica: “a mí me gustan las palabras en cualquier idioma. Tengo una pasión por cómo son masticables. Y el sonido. No es del sentido, es la vibra que tienen. Hay algo que me pasa a mí, que todo son ‘*mantras*’, ¿sabes?, que me apasiona”. Entonces, no sorprende que la música invada a Josefina, creando sus canciones con la sonoridad de las palabras, como bien expresa (Lara y Báez 2015) en esta última entrevista de carácter poco usual, pues la entrevistadora Ana-Maurine Lara la convirtió en una breve pieza teatral:

My song, MY song, does not rhyme. Its theme does not make the current wave. No Postcard. It is really little. But not contained.
Content. Yes.
I like to sing prayers in a merengue tempo. No por joder. But it really takes the prayer into a quotidian sacredness where heaven is painted with loud colors.
I always have a song in my head. Sometimes the entire song is just a word.
I will always sing my song. Songs sang in made-up languages.
Sometimes my song is silent. And I enjoy it immensely, too.

En este fragmento se aprecia la importancia de la trinidad que privilegia Báez (cuerpo, mente, espíritu) y lo que ella llama una cotidianidad sagrada. Aparte, cuando Josefina compone sus escritos toma en cuenta la sonoridad de cada palabra para su composición musical. Además, sus obras están ensartadas por la música, aludiendo constantemente a conocidas canciones, principalmente provenientes del contexto caribeño, aunque también del estadounidense. Vale señalar que en ocasiones las referencias musicales pueden pasar desapercibidas porque muchas veces no hay ninguna alusión musical que la indique dentro del mismo texto. Ella misma menciona el merengue, reconocido ritmo musical dominicano, como una manera de crear su propio ritmo al mezclarlo con plegarias, con lo sagrado. Se trata de un swing, un *tumbao* constante, conformado por ritmos y canciones conocidas como también por la canción que Josefina crea con las palabras.

Por último, conviene señalar una pauta en su escritura: su licencia poética. Josefina emplea una libertad plena en la escritura de las palabras, de la misma manera en que las separa en sílabas, también toma la decisión de saltarse el rigor lingüístico a la hora

de escribirlas. Consiguientemente, a veces las escribe según su pronunciación y en otras ocasiones hace libre uso del acento y de los signos de puntuación. Entonces, en las citas incluidas de su obra se podrá apreciar este uso libre y a conciencia plena del lenguaje, es decir, que cualquier cambio en la ortografía o falta de acentos y puntuaciones son deliberados. Ella (2011) misma hace una aclaración de esta licencia poética en un paratexto autorial al final de *Levente no. Yolayorkdominicanyork*: “En este texto cambiamos, frecuentemente, la s por la z, usamos el punto después de las comillas, usamos de forma excesiva los pronombres y las conjunciones copulativas. Uso de puntuación sólo para ritmo –no siguiendo las reglas. Y muchas palabras no tienen tilde”.

Una de las palabras con las que Josefina juega es *dominicanyork*, convirtiendo este término en una de las temáticas en las dos obras que a continuación se analizan. Pero, ¿a qué se refiere esta palabra y qué connotaciones tiene? Un *dominicanyork* se refiere a una persona dominicana o de ascendencia dominicana radicada en la ciudad de Nueva York. Josefina explica así este término en una entrevista con Ramón Arturo Victoriano (2010):

I am a Dominicanyork, we have Dominicans (los que vienen de la isla), Dominican-Americans (Ivy League educated) [educados en universidades prestigiosas de USA], Afro-Dominicans and now La Kay propone YorkDominicanYork, que es la primera generación de dominicanos nacidos en New York, de padres dominicanos y que va para allá. The sending community is the first name, Dominican [la comunidad que envía la gente es el primer nombre]. También hay una resistencia, al fin y al cabo uno define su dominicanidad; a mí me encanta la palabra Dominicanyork, para mí no hay otra palabra que me defina tan bien. Y es poesía. Me gusta Dominicanyork aunque en el imaginario dominicano de la isla sea lo malo. Lo de uno, lo verdaderamente de uno, duele y da el mismísimo nivel de placer. Y como es taaan heart felt [tan entrañable], te destruye (si lo dejas), te nutre (si lo canalizas para tu formación).

Josefina se identifica con el término *dominicanyork*, tomando en cuenta todas las capas de significado que contiene, tanto para los dominicanos en la República Dominicana como en Estados Unidos. Se trata de una palabra cargada de connotaciones, algunas peyorativas, pero ella prefiere entenderla como poesía. En realidad, en esta cita Báez desglosa todos los grupos que entran dentro de lo que denomina dominicanidad, cuestionando la noción de lo que significa ser dominicano o dominicana al incluir a aquellos que no viven en la República Dominicana. También especifica los distintos perfiles de dominicanos en los Estados Unidos, perfiles que no son lo mismo, pero son iguales, tal como dice Rosalina Perales (2010, 1): “*Que no es lo mismo, pero es igual:*

desplazamientos y coyunturas en el teatro puertorriqueño de los Estados Unidos”.⁶⁴ Para Josefina no es lo mismo una persona *Dominican-American* que una *Afro-Dominican* o *dominicanyork*, aunque todas tengan como denominador común el vínculo con la República Dominicana. Sin embargo, la propuesta de Báez en esta cita es que cada cual defina su propia dominicanidad, reflexione sobre ella, la llene de contenido y no se adhiera simplemente a una etiqueta, sin pensarla o cuestionarla, desde la subjetividad de cada individuo. Josefina efectúa esta resignificación desde las cinco líneas con las que se define y que plasma en su trabajo artístico, esto es, desde la posición de una mujer negra, dominicana y trabajadora en Nueva York. Ella escoge *dominicanyork* sabiendo el rechazo que esta palabra causa en la República Dominicana, y la transforma en una palabra positiva (Durán Almarza 2010, 64, 128). Sin detenerse ahí, construye sobre esta palabra al plantear *Yorkdominicanyork* para uno de sus personajes, Kay, protagonista de *Levente no. Yolayorkdominicanyork* y parte de la primera generación de dominicanos nacidos en los Estados Unidos.

En su artículo “‘Home is where theatre is’: Performing Dominican Transnationalism” sobre varias dramaturgas y teatristas –entre ellas Josefina Báez-Camilla Stevens (2010) señala la óptica femenina de la experiencia de una *dominicanyork* que se contrapone al constructo masculino de este término acentuando así otro ángulo, otra relación con ambos países –el de origen y el de residencia. Así lo explica Stevens (2010, 33):

Gender informs migration as well, and the female protagonism of the plays studied here heightens awareness of the *Dominicanyork* label as a masculinist construction. Unlike the images of young Dominican men returning to the island in caskets, victims of drug violence disseminated by the press and films such as *Nueba Yol* (Dir. Ángel Muñiz, 1993), the plays portray stories of return migrations in which the outcomes for the female protagonists are open ended.

En las obras de Josefina hay una reafirmación de la posición femenina, de sus deseos, frustraciones y anhelos. Una posición abierta y fluctuante que también incluye la relación de sus protagonistas con el amor y el deseo sexual, así como la relación que tienen con su entorno, ya sea su lugar de residencia o de origen. Sus personajes no se lamentan por haberse ido de su país, no sufren embates de melancolía y rechazo a la ciudad que las recibe, ni anhelan volver a vivir en su país. Más bien, Báez muestra en sus obras el

⁶⁴ Este es el título del primer capítulo de su libro *Me llaman desde allá: teatro y performance de la diáspora puertorriqueña*.

caminar cotidiano de sus personajes, quienes encuentran su propio espacio conformado por la mezcla de nacionalidades y el desplazamiento que los distingue, yendo de un aquí a un allá constantemente. Yolanda Martínez-San Miguel (2003, 274), investigadora puertorriqueña que se dedica pertinazmente al análisis del Caribe, sintetiza atinadamente este proceso, o sea, lo que le sucede generalmente al inmigrante *dominicanyork* cuando se desplaza a Estados Unidos: “Uno de los resultados del desplazamiento es, por consiguiente, un cuestionamiento del discurso ontológico quisqueyano, de manera que el Dominicanyork se convierte en otro, tanto en el contexto estadounidense como en el insular”.

Durán Almarza (2011, 77) también utiliza la misma cita en su interesante análisis sobre *Dominicanish* desde los estudios culturales. En su investigación ella (2010, 62-66; 2011, 76-78) diserta sobre la magnitud de la utilización del término *dominicanyork* y el proceso de transculturación que conlleva. Un detalle que ella apunta es la utilización gráfica del guion para separar los dos territorios que componen el término *Dominican-york* creando así un tercer territorio o espacio. Cabe señalar que este comentario Durán Almarza (2010, 63) lo sostiene a través del trabajo de Alicia Arrizón (1999) en *Latina Performance: Traversing the Stage (Unnatural Acts: Theorizing the Performative)* y su referencia a Norma Alarcón en este libro, pues sendas autoras también afirman la misma idea. Pero, Josefina le da una vuelta de tuerca más: lo escribe sin guion. Quizás Báez establece este término como un espacio consolidado cada vez que lo utiliza así en su obra, aunque ella también juega constantemente con la manera en que lo escribe, fragmentando la palabra, inventando otras a partir de esta. En realidad, se trata de un término que no tiene una escritura particular aceptada y oficial, por tanto, ofrece una serie de posibilidades a Josefina para jugar. En cuanto al contenido, según Durán Almarza (2010, 63) con este término la protagonista de *Dominicanish* “afirma su posición subjetiva puesto que, al identificarse como ‘Dominican-York’,” así afirmando también “su pertenencia a un nuevo grupo étnico cuya definición apunta a los procesos de transculturación”. Asimismo, Durán Almarza (2010, 63) se apoya en Silvio Torres-Saillant para indicar que en la República Dominicana no se ve con buenos ojos al *dominicanyork*, llegando a rechazarlo y posicionándolo así en el margen de la dominicanidad. En fin, Durán Almarza (2011, 27) identifica que Báez utiliza la alteridad que convive en ella en

tanto dominicana residente en Nueva York como punto de partida para sus creaciones artísticas:

This is the case in Báez's play where alterity is considered not a nuisance but a source of "constant and varied stimuli" (Báez 2000, 7) that allows the protagonist to adopt a position of resistance to both Dominican and New Yorker cultural systems and celebrate her cross-border identity by embracing elements of the multiple subcultures she is exposed to as a transnational migrant in New York City.

Esta alteridad no consiste en una construcción binaria reducida a ser dominicana y neoyorquina, sino que insisto en que hay que considerar su experiencia en tanto mujer negra, inmigrante dominicana en Nueva York, en su proceso de construcción artística. Verdaderamente, la obra de Josefina no se puede ajustar a ningún tipo de oposición binaria, pues sus elementos se combinan y recombinan dando una multiplicidad de significados, temas y formas a sus creaciones, como bien se observará en los dos comentarios a continuación. Por ello, encajar la obra de Josefina en solo un tema, como puede ser la diáspora, la identidad o la poesía, además de no hacerle justicia a la cantidad de temas, elementos, herramientas y procedimientos en la construcción de sus creaciones, desplaza por completo el propósito de Báez al componer su obra: *to perform*, esto es, presentarla frente a un público en un intento de entablar un diálogo con este.

La propia Josefina rechaza constantemente cualquier intento de utilizar una teoría donde se encaje su trabajo, como se puede apreciar en las diversas entrevistas que ella generosamente concede. Para ella son posibles interpretaciones que forman parte del diálogo que ella quiere establecer a través de sus creaciones, pero resulta imposible reducir su trabajo para argumentar una teoría. Por ejemplo, en *Comrade, Bliss Ain't Playing*, ella deja clara su postura frente a un concepto unívoco de la identidad. En el siguiente fragmento se puede observar tanto su concepción de la identidad, como también su estilo propio de escritura:

Identity. I dent it why.
I dentity. A prioritized
Feeling that photographs a nation.
Identity.
Identity. A nation with no flag.

Flagless nation.
Identity.
A nation with no flag.
Identity. A mere feeling.
Iden tity. I

Countless I. I I I I.

ipperform, idance,
itele, you phone,
ianswer. III. (2011, 7-8)

Josefina deconstruye la palabra *identity* a partir de su sonido. Así, fragmenta sus letras diciendo *I dent it why*, jugando con los sonidos homónimos de la letra /y/ en inglés y el interrogativo *why*. Pero al mismo tiempo puede entender: yo la abollo, por qué. En realidad, destaca la /i/ de *identity* añadiéndole otro significado, su homónimo *I*, pronombre personal de la primera persona singular, para destacar la voz del personaje al pronunciar yo. Acto seguido define la identidad como un sentimiento que fotografía la nación, recalcando la subjetividad de la construcción de este concepto. Pero, favorece una nación sin banderas, llena de múltiples yo. ¿Y quién es el yo que pronuncia estas palabras? Se trata de un personaje anónimo que se reafirma en un yo que: hace, se presenta en escena y danza. Un yo, un *I*, que no se debe confundir con la tecnología de hoy como el *IPhone*. Por ende, Báez juega totalmente al escribir las palabras *ipperform*, *idance*, *itele* añadiéndoles una /i/ al comienzo, mientras se la quita al teléfono. Por un lado le da una variedad de opciones al que interprete estos versos, y por el otro, al decir *you phone*, hace evidente el juego de palabras para el espectador que no tiene acceso a leer el juego en su escritura. Así, en estos últimos cuatro versos de la cita Báez se remite al yo en movimiento, al yo inmediato, con cuerpo; no es un yo virtual, sino más bien un yo que tiene una infinidad de identidades y, que a su vez, se suma a la red de identidades que conforma cada individuo en una comunidad.

Entonces, a partir del concepto de *dominicanyork* que Báez trabaja, es inevitable que la ciudad de Nueva York, y la República Dominicana también, se conviertan en temáticas, en espacios comunes incorporados de distintas maneras en cada una de sus obras. Báez (Galán 2014) explica así su relación con Nueva York: “Nueva York hoy es mi casa. No es el NY de las postales ni de turistas ni de series de TV. Esta es mi casa. Es donde tengo más disciplina en mi trabajo. Es donde mis silencios son concretos. Es casa. Me gusta la ciudad; me fascina que la mayoría somos el montón.” Este es el Nueva York que aparece en sus obras, el vivido en la cotidianidad, alejándose de lo que ella llama la postal, es decir, una imagen idealizada. Le sucede lo mismo en la República Dominicana, pues la presenta tal cual la percibe, con sus contradicciones, lejos de la visión de isla caribeña que se pretende vender a los turistas.

¿Qué hace, entonces, Josefina Báez? ¿Teatro, performance, danza, poesía, drama? Pues, en realidad mezcla todas estas formas para crear su propio lenguaje preciso y honesto, su propio hacer escénico con gran atención a cada detalle. No hay nada casual en sus obras, está todo pensado y repensado. Cuando Durán Almarza le pregunta lo que intenta transmitir con su trabajo, Báez (Durán Almarza 2010, 123) le contesta lo siguiente:

No intento nada. No tengo mensaje, la parte mía profética está medio lenta, ¿viste? (*risas*). No, no intento nada. En verdad, mi trabajo puede, en el mejor de los casos, podría comenzar un diálogo; o seguir un diálogo. Es posible que no le guste a la gente lo que yo haga. [...] Pero, por eso mismo, puede comenzar un diálogo. La gente sabe que yo no les robé el dinero; la gente sabe que yo he trabajado; la gente sabe que donde yo pongo el brazo, yo lo he puesto ahí miles de veces para que me salga ahí como segunda naturaleza. Entonces, eso se respeta; y eso, también porque yo lo respeto, es porque es un trabajo de artesanía, trabajo de todos los días. Pero, si algo puedo hacer es eso, que comience un diálogo.

Nuevamente confirma su propósito: comenzar un diálogo con el público tanto en la página como en el convivio. Ella crea entes poéticos que simplemente son, existen en escena, tal como el título de su última publicación, *As Is É* —en español sería “como es, es”. Sus complejas subjetividades se completan con la parte del diálogo que corresponde a la recepción, al público. En esas subjetividades concretas, compuestas de cotidianidad, también se encuentra el trabajo de mente, cuerpo, espíritu, y, como si estuvieran bajo el sonido del tambor *nissan*, les sucede algo parecido a lo que cuenta Báez que le pasó en India, de repente todo empieza a fluir, hay puntos de conexión entre lo concreto y lo abstracto conformando lo que Josefina llama *glocal*. Concluyo este comentario con el contenido del paratexto autorial preliminar de *Dramaturgia Ay Ombe I*, como el comienzo del diálogo con las creaciones de Josefina, como una manera de acercarnos a las dos obras que se analizan a continuación: *Dominicanish* y *JFKSDQJFK*. A modo de instrucciones cortazarianas en las que da cuenta de las diversas dramaturgias en su obra, cierro esta breve introducción al trabajo de Jota Bé (2014, 3) con sus palabras:

Our dramaturgy, our work, our path is open, inclusive.
A segment of the dialogue.
The page and the stage will craft specific phrasings of
each text. Its staging is informed by the actor’s training,
the director’s poetry and the braiding of chosen parallels.
It’s reading is the first intimate performance.
Thus, here we start the possible dialogue.

3.1. Andando en *Dominicanish*: una composición poética de Josefina Báez

Analizar una obra dramática como *Dominicanish* representa un verdadero desafío debido a la forma en la que está construida, concebida, trabajada, interpretada y publicada por Josefina Báez, como se podrá apreciar a continuación en este análisis. Al igual que los dramas ya discutidos de Teresa Hernández, la ficción dramática de *Dominicanish* se basa en el dominio de los sucesos, donde la acción dramática se relega a un segundo plano, pues definitivamente, no se trata de una obra dramática con una situación inicial que se modifica para concluir en alguna situación final diferente. *Dominicanish* es un tejido de escritos de Josefina Báez, que datan del 1990 al 1999, bordado también por el director de esta pieza, Claudio Mir. En la obra la autora y performer entreteje a contrapunto texto y cuerpo, hilados por el movimiento y el ritmo de ambos, proponiendo una identidad plural que se filtra, tanto en términos formales como diegéticos, a través del uso ecléctico de lenguajes, símbolos, palabras, gestos e historias (Báez 2000, 6).

Dominicanish se estrenó en noviembre de 1999, en el Dance Theatre Workshop en la Ciudad de Nueva York (Ramírez y Casiano 2011, 175) y su última representación fue en noviembre del 2009 en el Harlem Stage también en la Ciudad de Nueva York cuando se hizo toda una actividad de celebración y cierre de la obra, incluyendo la participación de varios artistas e intelectuales en una exposición “OM is 10” y en un encuentro de panelistas bajo el título “Diálogo Dominicanish” (Victoriano 2009a). Por lo tanto, esta obra ha tenido una larga vida escénica de diez años. Durante este tiempo Josefina ha tenido la oportunidad de viajar a presentarla en países tales como: Estados Unidos, República Dominicana, Nueva Zelanda, Australia, Finlandia, Suecia y Perú (Ramírez y Casiano 2011, 175).

Ofrecer un resumen del argumento de esta obra es una tarea un tanto difícil, pues se trata de un texto poético en el que Báez construye toda una imaginaria hilada a través de un personaje anónimo, pues no tiene nombre. Se trata de una obra unipersonal interpretada por la propia Josefina Báez. La protagonista cuenta sus primeras experiencias al emigrar en su niñez de la República Dominicana a la ciudad de Nueva York. Ella relata sus primeros encuentros con esta nueva cultura y la dificultad de no hablar el

inglés, ya que su lengua es el español. Poco a poco la protagonista comienza a hilar historias, momentos de su vida en la ciudad de Nueva York, sus viajes a la República Dominicana y a India. Ella recuerda trazos de su vida que la marcaron hasta su adultez. A lo largo de la obra ella descubre una identificación con cierto tipo de música, con el tema amoroso, con el espacio urbano que a veces goza y otras veces no. En fin, *Dominicanish* devela cómo la protagonista conforma su filosofía de vida, su desarrollo hasta convertirse en mujer.

3.1.1. ¿*Dominicanish*, *DOMinicanISH* o *dominicanish*? Ficción dramática y lenguaje poético del texto dramático

Ahora bien, ¿hay una acción dramática? Pues, la respuesta es que esta obra, en efecto, tiene una acción dramática que propone una sola situación dramática. Esta consiste en un personaje principal femenino que cuenta su experiencia como inmigrante dominicana desde que llegó a la ciudad de Nueva York, donde comienza a descubrir que ella no es de aquí ni es de allá, como dice la canción de Facundo Cabral. En *Dominicanish*, como en “todo texto autobiográfico (y también de la tradición del *bildungsroman*), el origen se sitúa en la infancia” (Victoriano 2009b). Este personaje imprime en su discurso no-lineal las experiencias de una niña llegada a esta nueva ciudad con las de una adulta, oscilando entre presente, pasado y futuro; entre islas, es decir, entre la República Dominicana (La Romana) y la isla de la ciudad de Nueva York. Se trata de un texto poco tradicional, un texto poético que tiene su propio imaginario nacido de la poesía y del cuerpo como se verá a continuación en el análisis del texto dramático. Arturo Victoriano resume en su ensayo de qué está hecho *Dominicanish*: “En los textos están presentes la filosofía y narrativas indias (Advaita Vedanta y El Panchatantra), el jazz (Billie Holiday), el soul (Isley Brothers) y la dominicanidad cotidiana” (2009b).

Por consiguiente, la forma de construcción es abierta, en otras palabras, quiere decir que: “No se limitan los cambios de lugar ni los saltos de tiempo ni el número de personajes del reparto [...] En temática y lenguaje rigen igualmente los principios de libertad y variedad” (García Barrientos 2001, 77-78), como se verá a continuación en este comentario analítico. Además, se rompen todos “los principios de unidad, integridad y

jerarquía” (García Barrientos 2001, 78) concernientes a las acciones. En *Dominicanish* no hay un tiempo lineal, ni un solo espacio, no existe una división marcada en cuadros, escenas o actos.

En la misma línea que las otras dos obras analizadas hasta aquí, *Dominicanish* entra perfectamente dentro del drama de personaje, pues la protagonista “ocupa el centro de la estructura” dramática (García Barrientos 2001, 78). Este personaje le da unidad a la obra, pues la obra dramática surge de él, el personaje actriz es la unión de un discurso no-lineal que se origina en su cuerpo. A través de la protagonista, que por motivos prácticos llamaré personaje actriz, nos adentramos en su experiencia, a su imaginario, en tanto seamos público o lector. Además, el propio título de la obra, *Dominicanish*, describe a este personaje, más que el espacio o la acción.

En lo concerniente al texto dramático, *Dominicanish* sin duda cae dentro de la definición que propone García Barrientos (2001, 42), es un “objeto teórico que permite delimitar en la obra el drama que contiene”. O sea, como todo texto dramático, hay que considerarlo como uno “definido por su destino teatral, por estar escrito para ser representado” (García Barrientos 2001, 40) y esto se hace presente a lo largo del mismo. Se trata, pues, de un texto que ya ha sido publicado varias veces, y aunque he tenido acceso a tres publicaciones distintas, he decidido ceñirme a esta publicación como objeto de este estudio: *dominicanish* (Báez 2000). La razón de esta preferencia es que la misma revela un cuidado minucioso de la forma en que se lee; además de incluir varios paratextos, que no hacen más que enriquecer esta versión escrita de la obra, bajo la casa editorial de la propia Josefina Báez, I Ombe, contrario a otras publicaciones realizadas por otros editores y editoriales.

Pero, hay que aclarar un detalle con respecto a las diversas publicaciones que tiene esta obra explicada en la acotación de otra publicación de *Dominicanish*, ya que entre una y otra hay ciertas diferencias. Me refiero a la publicación de la obra incluida en la colección de textos dramáticos titulada *La voz latina: Contemporary Plays and Performances Pieces by Latinas*, donde la propia Josefina Báez (Ramírez y Casiano 2011, 175) apunta en la siguiente y única acotación que: “Every time the text is published, it will be organized in a different way. Its nature, its non-linearity frees even the original structure. And the piece with in the piece, the highlighted text, will also be different. Other readings are created, maintaining a freshness, other possible layers and relationships”. Es

interesante destacar que esta acotación solo aparece en dicha publicación, mientras que no está en el texto dramático que he escogido como principal objeto de estudio.

De esta manera, el texto dramático tiene la posibilidad de crecer con el tiempo, su autora lleva al espacio de la publicación escrita la naturaleza del acontecimiento teatral que ocurre en escena, en la cual ninguna representación puede ser igual a otra; comenzando porque el público es cambiante, así como también lo es el acontecimiento poético. Báez (Durán Almarza 2010, 123) sostiene que en la manifestación escrita de la obra “el texto, cada vez que se publica, se conjuga, tiene diferente sintaxis. Entonces, se han añadido como seis o siete frases, a lo largo de las dos, tres aplicaciones que se están haciendo, y es interesante ver que mi tesis de la no-linealidad sí se da en la parte de la literatura de la pieza. Entonces a mí me interesa entrar en ese espacio”. Como bien explica Josefina en esta entrevista con Durán Almarza y en la cita de la acotación, estos cambios no son sustanciales, no cambian radicalmente el sentido de la obra, sino que ponen de manifiesto el carácter fluctuante y vivo del acontecimiento teatral. Estos cambios se pueden apreciar desde el propio título de la obra –como destaco en el encabezamiento de este apartado. En la publicación que aquí se analiza está escrito *dominicanish*, pero en el paratexto preliminar crítico se hace referencia a *Dominicanish*, mientras que en la de *La voz latina* dice *DOMinicanISH*. A lo largo de este comentario utilizaré *Dominicanish* para referirme a la obra globalmente y *dominicanish* para referirme a la publicación que lleva este título.

Ciertamente, estos pequeños cambios evidencian una de las características que Dubatti (2012, 30) resalta del acontecimiento teatral viviente, pues él considera que:

la investigación teatral implica el ejercicio permanente del *duelo*, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irre recuperable en tanto acontecimiento ... Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión.⁶⁵

Se trata en este caso de una obra que respira, que no se queda fija, que rompe con ser una copia exacta en cada publicación. Por el contrario, esta pieza propone otro camino en el que reina la imposibilidad de que cada versión escrita, o cada función, sea exactamente igual. Al mismo tiempo, partiendo de lo que Dubatti asevera sobre las implicaciones de la investigación teatral, este comentario es un ejercicio honesto para aproximarse a esa

⁶⁵ Para una explicación sobre lo efímero del teatro y la pérdida del acontecimiento teatral véase el capítulo “Teatro perdido, teatro océano” (Dubatti 2007, 185-187).

pérdida, a la experiencia del acontecimiento teatral el cual queda como vivencia principalmente en el acontecimiento de expectación, aunque también en el acontecimiento poético. Y es que hay que recordar que en el acontecimiento teatral no hay un objeto final definido y terminado como ofrecen otros géneros literarios, tales como la novela, o incluso el cine, sino que se basa en la experiencia efímera que no se puede aprehender del todo. A lo más que se puede aspirar, cual puzle o rompecabezas, es a romperse, en efecto, la cabeza intentando ver todas las partes accesibles del acontecimiento teatral estudiado, y crear un acercamiento para entonces dar cuenta de él. Pues, como indica Torres-Saillant (Báez 2000, 14) en su paratexto preliminar crítico:

Admittedly, a great deal of the magic contained in Dominicanish will materialize primarily on the stage rather than on the page. Should the reader or interlocutor feel he or she has missed something, no discouragement ought to ensue. Partial apprehension in this ease accords perfectly with the elusive matter of cultural identity, which only a fool would try to count or measure with precision.

Por lo tanto, el texto dramático aquí analizado plasma su escurridiza naturaleza dramática también en la página de la publicación de esta obra. No es casual la variedad de publicaciones que ha tenido esta obra, considerando que Josefina Báez la estuvo representando durante diez años.

Vale considerar ahora los siguientes textos reunidos en la publicación que aquí analizo. Los paratextos preliminares autoriales incluyen: una dedicatoria -a su maestro Swami Guru Devandad Saraswati Ji Maharaj, a sus familias, amigos y al lector; los textos “Origen” (en español), “In Inglis” (en inglés) y “Pikin epanis” (en español). También contiene dos paratextos preliminares críticos del director de esta obra, Claudio Mir, titulados “Vital” (en español) y “Orchestrating a journey” (en inglés). Asimismo, podemos encontrar dos paratextos preliminares críticos del prominente teórico y profesor Silvio Torres-Saillant, bajo los títulos “Frontispiece” (en inglés) y “Pretexto” (en español). Después de estos paratextos se encuentra el texto dramático de la obra. Como paratexto posliminar autorial la obra dramática está acompañada también de algunos de los textos que dieron origen a esta obra bajo el título “*dominicanish* de Josefina Báez it’s undending source list”. Este paratexto está dividido en cuatro textos: “Washington Heights” list, “Letanía de la decencia”, “Urban aphorisms”, “Jota Be’s Alma mater”; y finalmente, el paratexto posliminar autorial de la contracubierta.

Todos los paratextos mencionados ofrecen un acercamiento al texto dramático de esta obra. Como punto de partida comienzo por el paratexto en la contracubierta, que no sabría decir si es pre o posliminar, ya que se encuentra antes de abrir el libro en sí y se pudiera leer previamente como también dejar para el final, dependiendo del deseo del lector. La versión de *dominicanish* ofrece la experiencia del personaje actriz que lo enuncia en “language acquisition with soul / Beyond ESL / (English as a second language)” como se explica en la contracubierta (Báez 2000). La autora especifica también ahí mismo que se trata de una manera de expresar nuestra “nonlinear life” a través de textos compuestos en una expresión no lineal, o sea, “Poetic and nonsensical / texts tapping into unofficial stories / and undocumented history”. Para lograrlo, Báez (2000, sec. contracubierta) utiliza “An eclectic use of symbols, times and places” que conforman un ejercicio (“just an exercise”) al que ella llama “Dominicanish”; un ejercicio que consiste en “a language created by the awareness of the ordinary / in the here, today, now”. En definitiva, este texto dramático tiene lo que Torres-Saillant (Báez 2000, 15) llama una “forma poético-teatral de extraña factura”.

En el paratexto “In Inglis”, Báez explica que *Dominicanish* surge de la escritura de textos propios escritos desde 1990 al 1999, incorporados como paratexto posliminar. A partir de estos escritos (incluidos en el texto dramático como paratexto posliminar bajo el subtítulo “*dominicanish* de Josefina Báez it’s undending source list”), Claudio Mir hizo una dramaturgia para el montaje de ellos en escena, montaje que dirigió. Sin embargo, el mismo Mir comenta en su paratexto “Vital” sobre la dificultad de crear una dramaturgia de estos textos, que le obligó a intentar varias opciones antes de decidirse por una sola. Confiesa Mir (Báez 2000, 9) que trató “de combinar, primero, cosas, lugares, personas que no tuvieran ningún punto de contacto”, pero resultó en un texto que “no tenía ni pie ni cabeza”, a pesar de que le atraía. Luego, él (Báez 2000, 9) decidió “hacer una dramaturgia tradicional en donde hubiera personajes solos o acompañados que sostuvieran diálogos entre ellos, monólogos con el público, hacer algo como una carta de presentación”. Pero, esta alternativa no le funcionaba ya que se distanciaba demasiado de “la esencia de los textos” (Báez 2000, 9). Así que se optó al final por buscar “una línea conductora. Una idea que siempre estuviera presente del principio al fin de la pieza” (Báez 2000, 9), que le diera forma, estructura para crear la dramaturgia de *Dominicanish*.

A los textos escritos por Josefina, ella y Mir añadieron unos trabajos de los que Báez (2000, 6) considera sus favoritos: “Advaita Vedanta philosopher (Adi Shankara), jazz singer (Billie Holiday), stories (from Panchatantra) and soul singers (Isley Brothers)”. Esto se traduce en la inclusión de “fragmentos de canciones, escritos espirituales que nos interesaban, lecturas, música, imágenes que han estado a nuestro alrededor en los últimos años, le pusimos todo lo que ayuda y nos ayuda a vivir”, en palabras de Mir (Báez 2000, 10). Cabe considerar aquí, entonces, que Báez identifica a sus maestros con el uso del paratexto interliminar a modo de cinco notas a pie de página con las que marca algunas de las referencias intertextuales del texto dramático: los Isley Brothers, un anuncio publicitario del departamento de salud de la ciudad de Nueva York en el sistema de metro -“Julio te quiero mucho pero no tanto” (2000, 39)-, el *Panchatantra*, Billie Holiday y el filósofo Adi Shankara.⁶⁶

En conclusión, con respecto a los paratextos autoriales y críticos, se condensan en ellos los cinco apartados que se discuten a continuación en este comentario: texto, tiempo, espacio, personajes y recepción. La propia Josefina (2000, 6) lo comenta en su paratexto “In Inglis”:

Eclectic use of symbols, times and places where the
past, present and future happen in the here today now
com fortable comfor table comfort able
Soul body and mind local global universal
Monologue dialogue conversation.
In an acute awareness of the ordinary
from my gladly, not so unique life.

Dominicanish, es así el resultado de toda una exploración de lo que significa ser dominicano, sobre todo en la isla neoyorquina, siempre en el presente del acontecimiento teatral donde se entremezclan tiempos, espacios y personajes tanto reales como ficticios, frente al espectador y al lector. Mir (Báez 2000, 12) lo explica en pocas palabras: “Dominicanish is a theater text that is written in a non-conventional stage time, with multiple characters, with a non-linear story surrounded by a group of little stories, where your life experience is the element that defines your contact with dominicanishness”. Y justamente ese es el hilo conductor a nivel de argumento o fábula de la obra; es decir, la experiencia de vida en la isla de Nueva York a través del contacto

⁶⁶ Esta lista de las cinco notas a pie de página sigue el orden de aparición en el texto.

de lo que Mir llama *dominicanishness*, término que no tiene una traducción exacta al español.

De hecho, este término inventado por Mir se basa en el título de esta obra, una especie de sustantivación, por medio del sufijo *-ness*, de un adjetivo terminado con el sufijo *-ish*. Llegados al título de la obra como primera parte de las acotaciones, conviene detenerse a continuación en su significado a nivel general, pues iré inevitablemente haciendo referencia al mismo, profundizando en lo que quiere decir *Dominicanish* a lo largo de este análisis. Además, hay que tener en cuenta que dicho título ejemplifica perfectamente el juego lingüístico que predomina tanto en esta obra como en otras de Josefina Báez. La palabra *dominicanish* no existe ni en inglés ni en español, es una palabra inventada por la autora, compuesta por el adjetivo de nacionalidad, en inglés, para los habitantes de la República Dominicana, *Dominican*, y el sufijo anglófono *-ish*. Según los diccionarios Oxford y Cambridge, este sufijo, de origen germánico (*-isch*) y griego (*-iskos*), se utiliza con varias acepciones para: formar adjetivos o nombres que identifican la procedencia de una persona, cosa o lengua como *English*, *Irish*, *Spanish*. Se utiliza también para construir adjetivos que describen cómo es una persona, cosa o acción, como *foolish* o *childish*; para crear adjetivos que significan una aproximación o acercamiento ambiguo a algo o alguien, se trata de un sinónimo de la palabra *quite*, como por ejemplo, *reddish*, para decir una suerte de rojo o rojizo. Y, por último, para referirse a un gusto o adicción, como *bookish*, que identifica a una persona a quien le gustan los libros. Las últimas dos acepciones pertenecen a un registro coloquial del inglés.

Si se toma en cuenta la primera acepción, también indica la procedencia del personaje actriz que enuncia el texto, al mismo tiempo que pudiera ser un idioma. Pues, como se puede apreciar en los textos de la obra citados hasta aquí, así como en los títulos de los paratextos que conforman la obra, se mezclan el inglés, el español y la variedad dominicana en la República Dominicana y en la ciudad de Nueva York. Asimismo, a lo largo de esta obra se puede apreciar cómo es una persona *dominicanish*. Durán Almarza (2000, 64) traduce el título como “tirando a dominicana”; es decir, un acercamiento a lo que es ser dominicana, incluyendo una dominicana en Nueva York, como bien afirma Báez (2000, 7) en el paratexto “Pikin epanis”: “Yo soy una Dominican York”.

Ahora bien, resulta importante señalar que el título de la obra sería la acotación principal en el texto dramático. Aparte de las precisiones mencionadas en los paratextos

con respecto al tiempo, espacio, personajes y estructura de la obra, no existen acotaciones en *dominicanish*. Dicho de otro modo, no hay reparto ni nombres de personajes; tampoco hay divisiones de principio o final de secuencias (acto, cuadro, oscuro) ni se da cuenta de la parte física (acotaciones dramáticas, extradramáticas, personales). En fin, este texto dramático no contiene acotaciones por función ni por referencia.

No obstante, en *dominicanish* hay un acompañamiento visual que pudiera muy bien ser parte de las acotaciones: las fotografías incluidas. Por un lado, hay algunas fotografías grandes, en blanco y negro, de gestos que pertenecen a la partitura física del texto y se encuentran en el paratexto posliminar, junto a los textos que dieron origen a esta obra. Esto se incluye al final del libro, en la última página, en la forma de una secuencia de dieciséis movimientos fotografiados, fotograma a fotograma. Más adelante, en el apartado dedicado al espacio se encuentra incluida esta fotografía, en la que se ve claramente cómo las posturas del cuerpo conforman una partitura de movimiento; en este caso relacionadas directamente con la danza india *kuchipudi*.

Por otro lado, la esquina inferior derecha de cada página contiene una pequeña fotografía en blanco y negro de Josefina Báez tomada frontalmente. Estas pequeñas fotos pertenecen a una secuencia completa, movimiento por movimiento, de otra partitura física –distinta a la fotografía que se encuentra al final del libro. Lo curioso de los fotogramas a la derecha de cada página es que cuando se ojea el libro rápidamente, se puede apreciar el movimiento, cual dibujo animado, y que se contraponen a las fotos estáticas de la última página del libro. Se pudiera llamar a esta secuencia de movimiento una acotación visual de función extradramática escénica, o una personal corporal por referencia ya que es la propia Josefina la que sale en las fotografías. Durán Almarza (2010, 59) también hace referencia a esta edición impresa, en la que menciona muy brevemente que esta danza “cobra vida cada vez que se pasan las páginas del libro”. De hecho, Sophie Mariñez (2002) apunta en su artículo algunos detalles que el artista visual Alex Guerrero – junto a Báez- determinó para la publicación *dominicanish*:

Desde algo tan simple como el tipo y color de letra, el tamaño y peso del papel, hasta la elaborada animación fotográfica, todo ha sido pensado para que cada elemento coincida y refuerce la intención de retozo del texto. Guerrero nos explica que para lograr la parte de la animación, filmó con cámara digital a Báez realizando movimientos de la danza hindú kuchipudi. Luego seleccionó un movimiento que coincidiera exactamente con el número

de páginas nones del libro, que es donde insertó cada fotografía para lograr el efecto de animación.

De esta manera, el espacio corporal forma parte de la publicación, elemento que no se suele incluir con este detalle ni tampoco visualmente en las publicaciones de textos dramáticos.

Concluida la precisión de las acotaciones, a continuación corresponde analizar la dicción dramática, en particular el diálogo, “componente verbal del drama” (García Barrientos 2001, 51). Es necesario recalcar que en el diálogo dramático no existe la figura de uno o varios narradores, como apunta Durán Almarza (2010, 58) en su análisis al decir que *Dominicanish* “combina múltiples voces narrativas”. Advuértase, pues, que se trata de otro género, el dramático, ya que aun cuando se mezcle con procedimientos del performance, sigue siendo un drama en el que el texto está escrito para ser dicho también: “Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo: no sólo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición” (García Barrientos 2001, 52).⁶⁷ Por lo tanto, como bien apunta Báez en su paratexto “In inglis” citado anteriormente, esta obra es un *Monologue dialogue conversation*. Jota Bé utiliza principalmente la forma de monólogo en el diálogo del texto dramático, un monólogo que sirve como hilo conductor, pero en el que en ocasiones incluye pequeños diálogos, trozos de conversaciones, todo concebido para ser interpretado por una sola actriz, en este caso concebido para y por la misma Báez.

El diálogo mantiene un estilo de unidad, pues se sirve de un estilo coloquial, muchas veces escrito como se pronuncia tanto en inglés como en español, tal y como demuestra esta cita del texto dramático: “La viejita de abajo no e' viejita ná / El super se está tirando a la culona del 5to piso” (2000, 23). En esta cita se puede apreciar la glotalización de la /s/ implosiva en el verbo e', para dar cuenta de la pronunciación coloquial del verbo *es*. También se puede notar la elisión de la /d/ intervocálica que provoca la unión de las dos a en la palabra *nada*, pronunciándose, entonces, en un solo fonema /a/. Esta escritura fonética se distingue con frecuencia a lo largo del texto dramático, e incluso da pie a juegos poéticos como este en inglés: “Once in a while everi sin' / Son sin' something sin” (2000, 21). En esta cita me interesa destacar la palabra *sin'*, que indica una manera particular de pronunciar la palabra inglesa *thing*, en la que se

⁶⁷ Cursiva utilizada por el autor.

sustituye el primer fonema de esta palabra, que en inglés es /θ/, por el fonema /s/. De esta manera, la pronunciación de esta palabra se españoliza, ya que en el español de variedad americana, en particular en las Antillas, no existe el fonema de esta consonante fricativa dental sorda, ni tampoco la grafía *th* en español. También, en sendas citas se puede apreciar el uso de la comilla simple (como en *e´* y *sin´*) para marcar la eliminación de una letra o sílaba, recurso que Báez incorpora a lo largo de este texto, pues corresponde al habla coloquial, a la vez que conforma parte del ritmo del texto dramático. Además, hay que mencionar otra capa importante en el uso de la palabra *sin* en inglés, pues significa pecado. Por ello, la vuelve a utilizar en el próximo verso, en el que se ve el mismo juego de las palabras y fonemas de *thing/sin´/sin*, pero ahora lo lleva a una palabra compuesta por *thing* y juega así con la pronunciación entre *son sin´* y *something*, que, como es sabido, se traduce al español como algo. A este juego fonético, se le añade otra vuelta de tuerca, igual que en el verso anterior: la palabra *sin* en inglés (esta vez Báez elimina la comilla). En otras palabras, sería como si dijera en español o bien “algo, algo pecado” o “algo, algo, cosa” (dependiendo del acento del que enuncie), pero en la traducción se pierde todo el juego fonético y cultural. En realidad, este no es sino un solo ejemplo de los constantes giros y juegos lingüísticos por parte de Báez a la hora de construir el diálogo en esta obra, y también se puede observar incluso desde los títulos de los paratextos preliminares autoriales. Por consiguiente, se trata principalmente de un estilo de *lenguaje poético*, que por ejemplo también contiene imágenes logradas de la ciudad de Nueva York como la siguiente:

Brujo haitiano brujo colombiano
 brujo de las matas
 Rooms for rent GED ESL free classes
 GED ESL Citizenship classes
 smokeshop 24 hours calls 39 cents a minute. (2000, 24)

Como se puede apreciar en esta cita, Báez nos lleva, a través del lenguaje poético, a un viaje por la ciudad de Nueva York; otras veces por La Romana y por India, y en ocasiones, por la música de los Isley Brothers y Billie Holiday. No obstante, este lenguaje poético también da cuenta de una variedad sociocultural, la del *dominicanyork*, así como las del Caribe, con expresiones y palabras de uso coloquial dominicanas, por ejemplo, *me chulié*⁶⁸ (2000, 43), o puertorriqueñas, como *janguero*⁶⁹ (2000, 43).

⁶⁸ *Chuliarse* significa besarse con alguien apasionadamente.

Este lenguaje poético de *Dominicanish* deviene un espacio lingüístico en el que confluyen varios lenguajes, pero a continuación me centraré en la particular fusión adrede del español y del inglés, pues como bien apunta Durán Almarza (2010, 62-63) “Báez crea su personal versión de *Spanglish* en la que los errores fonéticos y la interlengua creada [...] nos transportan a algunos de los diversos referentes culturales que forman parte de la vida de la comunidad dominicana en la ciudad de Nueva York”. Desde el principio de *dominicanish* se establece esta mezcla, pues los paratextos preliminares autoriales y críticos mencionados antes se presentan en dos versiones: una en inglés y otra en español. Cabe señalar brevemente que estas versiones no corresponden a una traducción literal de un idioma a otro, sino que sus autores expresan ideas similares pero de distintas maneras en cada lengua, pues dominan tanto el inglés como el español. De hecho, la misma Josefina (2010, 128) explica en la entrevista con Durán Almarza la doble cara de los paratextos titulados fonéticamente “In Inglis” y “Pikin epanis”, ambos colocados uno al lado del otro en esta publicación: “Tú no puedes traducir así tan literal. No puedo. Porque lo que yo siento en español, es otro sentir en inglés. Se dice de otra forma”.

Las herramientas que ofrece una lengua, es decir, su léxico, sintaxis, morfología, fonemas y gramática, se conjugan de una manera determinada para poderse comunicar; además, hay que tener en cuenta que la conjugación de estas herramientas cambia según la variedad lingüística dentro de una misma lengua como sucede con el idioma español. Báez es completamente consciente del proceso de aprender una lengua, de expresarse en ella y se evidencia desde el principio de *Dominicanish*. De hecho, este es uno de los hilos conductores de esta obra, ya que la misma Josefina (Durán Almarza 2010, 128) señala que “*Dominicanish* surge desde el llamado ‘mispronunciation of English’: nosotros los latinos que no hablamos bien el inglés”, manifestado en el ejemplo antes visto respecto a los juegos con la palabra *thing*. Pero en lugar de verlo como un defecto, ella decide ir por una vía cada vez más transitada, la que Baudelaire trazó con sus *Flores del mal*. Ello significa que convierte lo que puede ser el estigma social de la mala pronunciación, muchas veces utilizado como crítica de diferenciación y rechazo hacia el otro (dando pie a la xenofobia). Entonces, Báez (Durán Almarza 2010, 128) aclara este proceso sobre el cual se basa su

⁶⁹ *Janguear* es una transferencia léxica del inglés al español con adaptación fonológica y morfológica del verbo “to hang out”. Significa salir con alguien, pasar el rato con alguien.

creación artística: “en vez de pelearlo, yo lo voy a transformar en flor, y la forma de transformarlo es, por supuesto, riéndome de mí, jugando”.

No cabe duda de que se conjuga un tercer espacio lingüístico intersticial del choque entre el español y el inglés; un lugar de encuentro simbiótico de ambos idiomas en el que a través del lenguaje poético de Báez se funden en un abrazo. Como bien señala Torres-Saillant (Báez 2000, 14) en su paratexto crítico, este texto dramático ofrece “a language stemming hybridly from the clash and the fusion of English and Spanish”. Ella rompe las palabras en sílabas, las deconstruye y reconstruye, logrando un ritmo que le permite jugar con los homónimos, con los sonidos, a veces creando distintos significados de un mismo sonido, dependiendo de si se dice en español, en inglés o en *dominicanish*, rápido o lento, utilizando un mismo significante con múltiples significados. A lo largo de este texto dramático se ve cómo el personaje actriz ha ido sumando lenguajes (inglés americano, variedad neoyorquina del inglés, español dominicano, español puertorriqueño, espanglish, lenguaje musical, corporal y danzas diversas, entre otros) hasta convertirse en políglota.

A continuación me detendré en el análisis de la primera estrofa del texto dramático para ejemplificar este proceso de disección y juego constante de palabras, pues contiene los elementos del lenguaje poético utilizado por Josefina Báez a lo largo de este drama. La protagonista empieza el texto dramático saboreando las palabras con el juego, antes mencionado, de la palabra *thing* y su pronunciación:

*e*very sin' is vegetable
vegetable vegetable
Refrigatorator refrigatorator fridge
Comfortable comfortable comfortable
Wednesday sursdei zerdeis (2000, 21)

Así, *e*very sin' is vegetable se puede entender como *everything is vegetable* (todo es vegetal), al mismo tiempo que como *every sin is vegetable* (todo pecado es vegetal).⁷⁰ De momento, “habla de ser vegetariana y todo se le convierte en vegetales” como ejemplifica Mir (Báez 2000, 10) en su paratexto crítico cuando explica cómo Báez une puntos distantes a través de este texto no-lineal. Asimismo, en esta cita Josefina utiliza la repetición de la palabra para trabajar físicamente con ella, en la que se puede observar una conexión y desfase simultáneo entre palabra y cuerpo a través de este texto acabado

⁷⁰ Traducción propia.

de citar. Sin embargo, ahora no me detendré en esta conexión pues dejaré esta cita en el tintero para retomarla en los apartados dedicados al espacio corporal, y a la distancia dramática.

En realidad, me interesa resaltar de esta cita cómo la autora reúne en cinco versos las dificultades que un hispanohablante enfrenta en la pronunciación cuando aprende el inglés como segunda lengua. Me refiero a la repetición de las palabras *vegetable*, *comfortable* y *refrigerator*, todas de difícil pronunciación para una persona que aprende el inglés como segunda lengua. Esta dificultad se evidencia en el propio texto porque, si se observa, la última palabra está mal escrita apostá. En inglés se escribe *refrigerator*, aunque los fonemas de las vocales de esta palabra se distancian de los fonemas vocálicos del español. Cuando una persona hispanohablante pronuncia esta palabra, puede tener la tendencia de decir la primera *e* como la /e/ española, aunque su fonema es /ɪ/, el mismo fonema que también corresponde a la vocal que le sigue, *i*, que fácilmente se puede confundir por la grafía en español con el fonema /i/. La segunda *e* de la palabra inglesa *refrigerator* corresponde a otro fonema, /ə/, quizás más distante del español. Por consiguiente, en la repetición de *refrigerator*, al igual que ocurre con *vegetable* y *comfortable*, se puede apreciar el ejercicio de Báez en tornar los errores de pronunciación en flores, ella va del intento de pronunciar estas difíciles palabras a saborearlas. Y, en el caso de *refrigerator*, termina por la opción más cómoda (o *comfortable*) para un hispanohablante que se enfrenta por primera vez a esta palabra, decir *fridge*, que es más fácil y rápido de pronunciar. Pero además, no hay que olvidar que ella también juega justo con la palabra *comfortable* como se pudo observar en su paratexto autorial citado anteriormente, que en cambio la rompió en sílabas, saboreando su sonido en ambos momentos.

Vale mencionar un último detalle sobre la palabra *refrigerator* que pudiera muy bien estar presente, mas dependerá del conocimiento del lector o espectador. Agrego una capa más vinculada a un comentario en una entrevista donde el célebre escritor *dominicanyork* y amigo de Báez, Junot Díaz (Miranda 2009, 23-24), explica lo que él llama la teoría de la leche respecto a la noción de la dominicanidad: “It’s the ‘milk theory,’ that you have a certain shelf in life as a Dominican and as soon as you leave the *nevera* of Santo Domingo you, within a few days, go bad. And you’re no longer milk. I think this idea is ridiculous, but clearly it’s a narrative that works for some people. And that’s what I

mean when I say there are multiple diasporas, multiple worlds”. Báez no hace ninguna alusión a la leche en la nevera, en todo caso lo que relaciona son los vegetales. Se pudiera entonces inferir que el discurso de Josefina no sigue esta metáfora de la leche dañada para hablar de la dominicanidad. De hecho, *Dominicanish* es toda una propuesta que desarma esta narrativa a la que se refiere Díaz.

Ahora bien volviendo a la cita con la que comienza el texto dramático y el uso del lenguaje de forma poética, la protagonista sigue jugando con la dificultad y los sonidos al pronunciar los fonemas de las palabras *sursdei* y *zersdeis*. Al escribirlas fonéticamente cuestiona así la pronunciación, ¿cuál es la correcta? ¿Pero, acaso existe una que sea correcta? Si se descomponen los sonidos fonéticos de la palabra *Thursday*, ¿realmente es posible identificar una manera correcta de pronunciarla, teniendo en cuenta todas las variedades del idioma inglés? Este es solo un ejemplo del uso del lenguaje poético en este texto dramático un lenguaje que contiene un movimiento y un ritmo marcado por cada palabra, por cada sílaba, al mismo tiempo que cuestiona las propias bases de una lengua; en este caso las del inglés como la lengua meta o extranjera que el personaje actriz tuvo que aprender al mudarse de niña a la ciudad de Nueva York.

Ahora bien, ¿cómo se puede saber a través del texto dramático que el personaje actriz se mudó de niña a la ciudad de Nueva York? Aunque la respuesta a esta pregunta se irá dilucidando a lo largo de este comentario, me gustaría ahora simplemente acotar que el propio lenguaje poético no-lineal del texto dramático sirve de contestación. El mismo ejemplo que acabo de analizar, esa primera estrofa del texto, ya muestra unos indicios que se irán acentuando y matizando a lo largo de la obra. Me refiero al último verso en el que dice los días de la semana, como si los estuviera recitando en la clase de inglés. Pudiera muy bien ser un adulto que aprende inglés. Ahora bien, si a esto se le suman versos como “Boy girl loves you she did she does she will / chi tu chi sa chi be chi mu **chi cho** que bien” (2000, 35), uno puede ubicar al personaje actriz en el colegio hablando con un chico, y diciéndole que hay una chica que está enamorada de él.

Por otra parte, vale la pena detenerse en esta última cita del texto dramático desde el análisis lingüístico, pues el segundo verso parece no entenderse. Sin embargo, hay todo un juego de palabras asociado a la niñez y a la adolescencia. Una persona caribeña hispanohablante probablemente reconozca inmediatamente los dos niveles de lo que se dice en este segundo verso de la cita. Se trata de un lenguaje en código que

muchos usábamos de pequeños, al que llamábamos jeringonza o jerigonza, y que usábamos para que los adultos no entendieran lo que estábamos diciendo (o eso creíamos en aquel entonces). Aunque la palabra jerigonza aparece en el diccionario de la RAE como un lenguaje especial de algunos gremios y lenguaje de mal gusto, complicado y difícil de entender, para los niños es un simple juego. Para hablar jeringonza es necesario dividir todas las palabras que se dicen en sílabas y añadirle *chi* antes de cada una. Por ende, en este segundo verso, el personaje actriz está diciendo “tú sabe mucho que bien”. Pero resulta que, además, se puede leer desde un tercer nivel, un poco más cerca de la definición de la RAE de jeringonza, esto es, como lenguaje de mal gusto. Si nos fijamos en este segundo verso, podemos identificar un cambio en la grafía de ***chi cho***: estas sílabas están más separadas que las precedentes y las siguientes; destacan también por una fuente más grande, en cursiva y negrita. Evidentemente esto no es casual, pues tiene un doble sentido. De hecho, cuando de niños hablábamos en jeringonza sabíamos que, sin querer, uno o una podía decir esta combinación de sílabas, así que estábamos atentos a que alguien dijera *chicho* para reírnos. Decir esta palabra en algunas de las Antillas (ciertamente en Puerto Rico) es la conjugación en primera persona singular del verbo chichar, una palabra que no aparece en los diccionarios por su ordinariez y vulgaridad, pero que se utiliza constantemente en el lenguaje coloquial para referirse a tener relaciones sexuales. Por lo tanto, la frase que le sigue, *que bien*, adquiere también un doble sentido; es una de las respuestas que se le da al que dice por error *chi cho*.

Siguiendo el análisis del estilo del diálogo, este también incluye lo que García Barrientos (2001, 55) nomina decoro, “que consiste en la armónica concordancia de todos los elementos del discurso, incluidos los pragmáticos ... es el que debe orientar y regir el análisis del diálogo, poniéndolo en relación con los demás componentes de la dramaturgia”. En este sentido, hay decoro en *Dominicanish*, pues existe una coherencia entre los elementos del discurso, aun si en ocasiones el personaje actriz no habla todo el tiempo coloquial o poéticamente. Lo que sí cabe mencionar es que respecto al uso de los elementos extra-lingüísticos como los movimientos o la acción corporal, se pudiera considerar como fuera de decoro, ya que la partitura física del personaje actriz se sirve de procedimientos de extrañamiento que no necesariamente corresponden con la palabra dicha en todo momento, y que en ocasiones, incluyen gestos o movimientos de la danza india *kuchipudi*. Sin embargo, como dentro de la palabra dicha también hay referencias a

la cultura india, me atrevo a concluir que, en efecto, se sostiene el decoro en todo momento.

El decoro en el estilo incluye también el uso del verso, tema que analizaré a continuación. Como menciona García Barrientos (2001, 67-70), aunque el uso del verso pudiera provocar extrañeza e inverosimilitud en el público hoy en día, no hay que olvidar que “el verso precede a la prosa; y resulta evidente su íntima conexión con la oralidad y con la memoria, con lo decible y con lo memorable” (2001, 68). Por lo tanto, él lo liga a las bases del drama o del acontecimiento teatral, decible y memorable. De hecho, García Barrientos (2001, 69) acerca el verso al habla más que a la prosa, ya que esta última “resulta así más impostada, menos natural y también menos sometida a las leyes rítmicas –propias del verso, de lo fónico, del hablar– que intuimos que deben regir de alguna manera el diálogo dramático”. Resulta, además, interesante su comentario sobre la falta de uso del verso en el teatro actual: “Que el verso no tenga cabida en el teatro contemporáneo pone más en cuestión acaso la salud de ese teatro mismo, y de la cultura y la sociedad en las que sobrevive, que la del verso” (García Barrientos 2001, 68).

Como se ha podido observar en todas las citas hasta ahora incorporadas, *Dominicanish* es ciertamente uno de esos escasos ejemplos que García Barrientos echa en falta: el uso del verso en el teatro contemporáneo. Este diálogo versado de principio a fin del texto dramático no provoca inverosimilitud, sino que va metiendo a su lector y espectador en este mundo oral, cotidiano y poético, indicando así una “función depuradora del verso, que canaliza una visión más densa de la vida, es de carácter retórico” (García Barrientos 2001, 69). Tanto esta obra como los textos de performance de Josefina Báez están todos concebidos en verso, contruidos con sumo cuidado por el lenguaje poético, su sonido, su ritmo y, por ende, por su estrecha relación con la oralidad como bien se constata en todas las citas de *Dominicanish* hechas a lo largo de este análisis. En efecto, Báez (2000, 32) incorpora una breve descripción de su relación con el estilo poético del lenguaje en esta obra:

I ain't no bilingual nerd. I'm just immersed in
the ***poetry of the senses. Poetry that***
leads to acts of love. Like a prayer.
Like foreplaying

El personaje actriz dice lo anterior después de contar cómo se burlan los estudiantes bilingües y los norteamericanos de ella, de su vocabulario *corny*, es decir, cursi o

sentimental. La poesía de los sentidos, del amor determina su vocabulario, la poesía se parece entonces al rezo. Pero al mismo tiempo la vincula a la sexualidad, en particular sus juegos previos, acciones que conllevan distintos tipos de amor y en las que los sentidos se acrecientan.

Cabe señalar que el hecho de que *Dominicanish* esté escrita en verso, y que Báez hable de su poesía en el mismo texto, ha servido a algunos críticos para analizar esta obra como poesía, aunque considerando siempre la dimensión performática del lenguaje. A pesar de que un análisis del estilo poético en el que está escrito es totalmente válido como enfoque analítico, hay que tener presente que Josefina Báez escoge el género dramático, el acontecimiento teatral, para *Dominicanish* y no otro género.

Un último aspecto a destacar sobre el estilo del diálogo es la estética visual con la que está escrito, que a su vez va de la mano con el uso del verso. Como se ha podido apreciar en algunas citas hasta ahora, el texto dramático de esta publicación tiene una serie de distinciones en la grafía y, en la forma en que está escrito visualmente en la página que pertenece al ámbito del estilo del diálogo, puesto que no pudieran ocupar otro apartado en la dramaturgia de García Barrientos. Para comenzar, retomemos el comentario mencionado sobre la distinta grafía de los títulos, dependiendo de su publicación. En particular, me interesa resaltar el título de la publicación del texto dramático que aquí se analiza: *dominicanish*. Lo primero que salta a la vista es el juego con la grafía: está escrito todo en minúscula, con las letras más espaciadas entre sí que las del resto del texto, y unas letras en negrita y cursiva. Las letras que se distinguen en negrita y cursiva forman dos palabras: primero *om* y luego *is*. Por supuesto que Báez distingue estas palabras apostá.

Según el diccionario Oxford, OM es una sílaba mística, uno de los mantras más sagrados en el hinduismo y el budismo; se utiliza al principio y al final de la mayoría de las recitaciones, rezos y textos.⁷¹ Teniendo en cuenta el trabajo con el yoga y la filosofía hindú de Josefina, no es casualidad que ella aluda a este mantra que se relaciona con el origen, con el primer sonido en el mundo. De igual modo, la segunda palabra, *is*, es la tercera persona singular del verbo *to be* (ser) en inglés. Por lo tanto, OM es en *dominicanish*, OM está presente, existe. De esta manera, ella marca el OM y el verbo

⁷¹ El diccionario de la RAE no reconoce esta palabra en español, por lo tanto traduje la definición del diccionario Oxford.

to be tanto en el título de la obra como en el nombre de su compañía de teatro, Ay ombe. Este juego también está presente en el título de la publicación de *La voz latina, DOMinicanISH*. Por consiguiente, a partir del título se pueden sacar varias palabras; por lo pronto nos quedamos con: *dominicanish*, *dominican*, *OM IS*.

Este juego con la grafía del título de la obra ocurre a lo largo del texto dramático para marcar palabras y versos, normalmente agrandando su tamaño de fuente. Algunas veces estos versos en negrita, cursiva y agrandados ella los utiliza para comenzar una sección, otras veces, para terminarla, o incluso para marcar el principio y el final. Lo cierto es que al leer el texto dramático este juego con el estilo de la fuente marca el ritmo de la lectura, de la misma manera en que Josefina lo marca en su puesta en escena. Y, como dicho al principio, este énfasis en la grafía va cambiando en cada montaje, en cada publicación, pues no siempre se resalta exactamente lo mismo.

En cuanto a las acotaciones, ya afirmé que el texto dramático aquí analizado no contiene una división en escenas, actos o cuadros; ninguna acotación que lo segmente. Sin embargo, acabo de decir en el párrafo anterior que Báez utiliza las variaciones en el estilo de la fuente para marcar una sección. Por lo tanto, es necesario apuntar que dentro de la preocupación por la manera en que está impreso el texto dramático, ella recurre a otro recurso: el espacio en blanco. Lo utiliza en un mismo verso, entre palabras, pero también deja espacios en blanco, vacíos, silencios, entre una estrofa y otra. Esos silencios se pudieran leer como pequeñas transiciones entre ideas y momentos. De este modo, Báez marca el ritmo de la lectura, el paso de una imagen a otra, de un tema a otro, el comienzo y, el cierre de uno de unos pequeños diálogos que ella incorpora en su monólogo. Por ejemplo, utiliza el espacio en blanco antes y después de algunas letras de canciones de los Isley Brothers. Es decir, que antes de comenzar con el primer verso “Drifted on a memory” de la canción “For the love of you” que encabeza la página derecha, el tercio de página inferior de la página precedente, la que está al lado izquierdo, se encuentra en blanco (2000, 29). Lo mismo sucede cuando Josefina (2000, 41) incorpora textos y palabras de canciones de Billie Holiday dentro de su propio texto como “Who can tell what detours are ahead?”.⁷²

⁷² Cabe señalar que Báez solo pone una nota a pie de página justo al final del primer verso de la canción, esa nota solo dice Isley Brothers. Lo mismo ocurre con la letra de las canciones de Billie Holiday que utiliza. Por lo tanto, no identifica las canciones en su obra.

Corresponde mencionar a continuación las funciones teatrales del diálogo en *Dominicanish*, esto es, “plantearse ‘para qué’ dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa” (García Barrientos 2001, 58). Se infiere del estilo poético hasta aquí descrito la función poética del diálogo; es definitivamente innegable puesto que en *Dominicanish* se acentúa constantemente “la forma en que está construido el discurso” (García Barrientos 2001, 61) y el diálogo. Sin embargo, no considero que sea un caso de hipertrofia, porque no se privilegia la función poética por encima de la acción escénica o función dramática del diálogo, ya que son dos líneas de trabajo y movimiento que se conjugan, sin reducir la teatralidad. Cabe indicar que, como hay una partitura de movimientos precisa, de la misma manera que hay una construcción verbal poética precisa, la función dramática a partir del diálogo, al leerlo, puede pasar desapercibida en ocasiones, a pesar de estar presente en todo momento. Igualmente, se pudiera incluso considerar el ritmo de la palabra en verso como la función dramática inherente y constante en este texto poético.

En lo concerniente a la función caracterizadora, aquella que brinda “al público elementos para ‘construir’ el carácter de los personajes” (García Barrientos 2001, 59), está presente de manera marcada en el diálogo cada vez que se ofrece información sobre el personaje actriz en interacción con el mundo que la rodea. Este personaje se caracteriza a sí mismo constantemente y caracteriza a los otros personajes a partir de su discurso monologado. Por ejemplo, el personaje actriz se describe así en un momento dado:

Me chulié en el hall

Metí mano en el rufo
Craqueo chicle como Shameka Brown
Hablo como Boricua
y me peino como Morena (2000, 43)

Entonces, a través del diálogo uno puede saber que el personaje actriz en el primer verso de esta estrofa se besó apasionadamente en un portal; que se manoseó con alguien en una azotea –*el rufo*; que mastica chicle como la escritora y directora creativa afroamericana Shameka Brown; y, que habla como puertorriqueña y se peina como morena. Este tipo de caracterización, por medio del diálogo, se convierte en el medio principal por el cual el público conoce al personaje actriz, y por lo tanto, está presente a lo largo del texto dramático como se apreciará en este comentario.

Por último, se podría decir que el diálogo también tiene una función metadramática, pues es por medio del texto dicho, acompañado del uso del cuerpo en escena, que se entienden los distintos niveles dentro de la pieza. Adelanto que los niveles corresponden a los pequeños diálogos sueltos que hay a lo largo de la obra, y a las referencias intertextuales de letras de canciones y de publicidad. No obstante en el apartado dedicado a la visión dramática, entraré en más detalle, puesto que el uso de niveles está imbricado en esta función.

Por lo que atañe a las formas del diálogo dramático, *Dominicanish* coincide con las dos obras anteriormente comentadas en la manifestación del monólogo como forma principal del diálogo. García Barrientos lo define como “*diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor*, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente”⁷³ (2001, 64). En esta obra se trata de un monólogo *ad spectatores*, rayando en el límite de un monólogo absoluto, dirigido directamente en una apelación constante al público escénico, por lo tanto, eliminando por completo la cuarta pared que suele dividir sala y escena en las dramaturgias más ilusionistas.

Resulta sumamente interesante que Báez se remita a esta forma de diálogo que se conjuga bien con el lenguaje poético en verso. Recuerdo aquí el ensayo ya citado de Adler “¡Háblame! La técnica del monólogo”. Aunque el monólogo del personaje actriz en *Dominicanish* no cae dentro de las cuatro clasificaciones que hace Adler, me interesa resaltar que se trata de una “óptica subjetiva” (Adler y Rotgger 1999, 126) que narra la experiencia del personaje actriz en primera persona como inmigrante dominicana en la ciudad de Nueva York. Esta óptica subjetiva se sirve del monólogo para manifestar un drama no lineal y dialogar con el público, aunque el mismo esté silente.

No hay que olvidar que una puesta escénica unipersonal ofrece una movilidad más sencilla para llegar a distintos espacios y lugares, como bien destaca Teresa Hernández respecto a sus unipersonales, pero no es la única razón para que se la utilice cada vez más. Según destaca Durán Almarza (2010, 61-62) en su análisis, la forma del monólogo unipersonal se relaciona con la dramaturgia latina femenina en Estados Unidos desde la década de los 90, como lo señalan Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta-Sternabach. Para ellos, tal como explica Durán Almarza (2010, 61), es una forma

⁷³ Cursiva empleada por el autor.

innovadora e irreverente de presentar las subjetividades en proceso en la escena, pues ellos entienden el performance unipersonal como el “arte de escribir y representar el cuerpo”. Estas subjetividades en proceso concuerdan con la noción del acontecimiento teatral, en la que surgen nuevos entes tanto en la *poíesis* productiva (actores) como en la expectatorial (público), tal como explica Dubatti, lo que implica el surgimiento de nuevas subjetividades, coincidiendo así con lo que proponen Sandoval y Saporta. Teatristas como Josefina Báez y Teresa Hernández llevan a escena todo un trabajo de investigación y creación que conforma sus piezas, y que realizan con sus cuerpos en escena para establecer un diálogo con el público.

No obstante, estos estudios se focalizan en el performance y el teatro realizado por latinos y latinas en un espacio geográfico determinado, los Estados Unidos, pero cabe señalar que no es un fenómeno que se limite a esta área geográfica solamente. Adler (1999, 126-127) ya en el 1999 destacaba en su ensayo que “En Latinoamérica [...] por lo menos tres de diez obras dramáticas publicadas en los últimos veinte años recopiladas de forma arbitraria entre autores de distintos países, son monólogos, las figuras buscan comunicarse”. Siguiendo la línea investigativa que Adler y Röttger (1999) proponen en su libro *Performance, Pathos, Política de los sexos: teatro poscolonial de autoras latinoamericanas* sería interesante realizar, poco a poco, estudios de cartografía teatral en los que se investiguen los dramas y performance unipersonales de mujeres en Latinoamérica, tomando en cuenta los diversos festivales y encuentros para ilustrar las características dramáticas que ellas comparten.

En lo que concierne a los pequeños diálogos mencionados, en realidad he encontrado cuatro, incorporados directamente al monólogo. El primero lo discutiré más adelante, pero adelanto este que sucede en La Romana. El segundo ya lo cité, se trata de la jeringonza. El tercero se integra al fervor del personaje actriz por los Isley Brothers, como ilustra este ejemplo:

Now I'm part of my teachers' tour
Smoke and all the Garden
Smoke and all the Apollo
Smoke and all the Great Hall in San
Francisco

No, no, no Samantha

Ronald is the cutest and then Marvin (2000, 34)

Aquí está marcado en negrita el pequeño diálogo, al igual que los otros pequeños diálogos los cuales normalmente no conllevan muchos versos. En esta estrofa el personaje actriz está hablando de los grandes teatros en los que uno de sus maestros, el grupo de música Isley Brothers, ha tocado. De repente, el personaje actriz le dice una pequeña réplica a Samantha en la que ella quiere establecer cuál de los Isley Brothers es el más guapo; este verso pertenece a una conversación típica entre fanáticas. Una corta réplica que no interrumpe el monólogo, sino que entra directamente en él, pues fácilmente se escucharía en cualquiera de los conciertos que se mencionan justo antes.

El cuarto ejemplo tiene una extensión un poco más larga que los anteriores. Se trata de una pequeña conversación entre Julio y Marisol que surge de la publicidad del Departamento de Salud de la ciudad de Nueva York antes mencionada “Julio, te quiero mucho pero no tanto” (2000, 38). Una conversación entre una pareja que parece que está rompiendo la relación, pues hablan de si se aman o no. Retomaré estos pequeños diálogos a lo largo del comentario.

3.1.2. Amalgama de presentes, pasados y futuros: un tiempo dramático parcialmente acrónico

En lo relativo al tiempo dramático, corresponde comenzar con su segmentación en tiempo diegético y tiempo escénico. El tiempo diegético concerniente a la diégesis o fábula de *Dominicanish* comienza con la infancia del personaje actriz desde el momento en que llega a la ciudad de Nueva York. En este tiempo argumental comienza a pulsar con el difícil, tal y como llama Ana Lydia Vega (1994) a sus tribulaciones con el inglés en *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. Este pulso de larga duración, que parece que va perdiendo al principio, sirve de línea temporal hasta que se hace adulta, pasando por el descubrimiento del amor, experimentar con él; descubrir la música que realmente la conmueve, así como la ciudad de Nueva York, la cultura india, e incluso La Romana desde la óptica del que vive afuera de la República Dominicana. De esta manera, el tiempo diegético llega hasta el presente del espectador o lector, y del personaje actriz. Sin embargo, este tiempo diegético se conjuga en un tiempo escénico de

aproximadamente cincuenta minutos, seguido de un diálogo entre Báez y el público (*Scoop, Independent News* 2002).

Entonces, lo interesante es ver a continuación cómo se conjuga este tiempo dramático en una estructura no-lineal de *Dominicanish*, donde pasado, presente y futuro se funden y entremezclan de manera fluida. En palabras de García Barrientos, compete “entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico” (2001, 83). No obstante, no hay que perder de vista que la complejidad del análisis del tiempo dramático en esta obra surge de la indefinición del mismo debido a la propia construcción y forma dramática de la obra. En realidad, no hace falta que el tiempo dramático sea definido dentro de la coherencia de esta pieza, pues desde el tiempo escénico se puede seguir con facilidad el tiempo del personaje actriz. Por lo tanto, hacer una lista rigurosa de las escenas temporales, las elipsis y otros recursos temporales resulta contraproducente; habría que citar casi toda la obra para detallar cada vez que el personaje actriz entra y sale a su gusto del presente al pasado en cada estrofa. Recordemos las palabras ya citadas de Báez en su paratexto “In Inglis”, en el que ahora y hoy se refiere al presente en el que se vea, oiga o lea esta obra: *past, present and future happen in the here today now*.

Teniendo esto en cuenta, comienzo a esbozar los grados de (re)presentación del tiempo, agrupados temáticamente en tiempo patente, latente y ausente. Para trazar el tiempo patente, comienzo con el principio de la obra, en el que a partir del aprendizaje del inglés como segunda lengua del personaje actriz, se utilizan los tiempos verbales como puente temporal entre el ahora y el pasado:

Past perfect perfect past
Regular irregular
ING very very very good
Ando cantando
ING singing
Di Ar er ir
A as in Michael
M as in apple (2000, 21)

Del tiempo pasado perfecto el personaje actriz pasa a su perfecto pasado –no tan perfecto. Mientras se aprende los verbos regulares e irregulares, el pasado también se convierte en uno que va de lo regular a lo irregular, dependiendo desde donde se lo mire. Asimismo, entre el tiempo verbal del pasado perfecto, es decir, el que ocurre anterior a otro hecho en el pasado –similar en algunos usos del tiempo pluscuamperfecto en

español-, hay acciones en que se utiliza el gerundio; se trata pues de un presente continuo –españolizando el tiempo verbal en inglés- que no comienza ni acaba, sino que está pasando, al igual que el tiempo dramático de esta obra. El uso del gerundio se ve claramente cuando la protagonista dice que anda cantando o *ING singing*. Acto seguido dice letras y fonemas del alfabeto: *Di Ar er ir*. Este verso puede muy bien contener el verbo decir en español conjugado en segunda persona singular del imperativo, *di*, para decir lo que pudieran ser las terminaciones de los verbos regulares en español, o practicar el sonido de la /r/ después de las vocales. Pero también existe simultáneamente una tercera opción contenida en el significado anterior, en la que *Di Ar* puede también ser la pronunciación en inglés, pero escrita fonéticamente en español, de las iniciales del país de la protagonista, *Dominican Republic*.

En esta última cita los sonidos vocálicos en inglés quizás no sean tan evidentes, como sucede en el abecedario personal que va componiendo este personaje: *A as in Michael / M as in apple*. Esta es una fórmula que se utiliza para deletrear y evitar poner la letra incorrecta, en la que se dice la letra que se quiere deletrear y luego *as in*, seguida de una palabra ejemplo que comienza con esa letra. Como se puede comprobar, ni *Michael* comienza con *A*, ni *Apple* con *M*, sino lo contrario: la relación entre la primera letra y estas palabras está al revés. En el verso *M as in apple*, se pudiera inferir que la *M* alude al sonido que uno hace cuando come algo que le gusta, como una manzana: mmm. Pero esta interpretación personal del sonido que uno hace al degustar un alimento sabroso quizás conlleve demasiada imaginación. Por ello, quizás la explicación más sencilla para el verso *M as in apple* es que la palabra en español para *apple* es manzana, comenzando con la letra /m/, ilustrando la confusión de los lenguajes del inglés y el español. A lo mejor simplemente el personaje actriz todavía no sabe hablar bien inglés y no ha entendido bien cómo usar esta frase, o puede que esté jugando con esta inversión.

Como se ha podido observar en el ejemplo anterior, a partir del lenguaje dicho o leído, el espectador o lector va siguiendo al personaje actriz en su propia mezcla temporal. Por lo tanto, en lo que respecta a la estructura temporal del drama no hay una clara distinción de escenas temporales para enumerarlas. Se pudiera decir, en vez, que se trata de una escena temporal larga en la que la utilización de estos tiempos verbales, tanto en inglés como en español, anuncian la mezcla de tiempos. O sea, que permiten el paso del presente al pasado en un verso, aunque no siempre se utiliza este recurso para

marcar la ausencia de linealidad temporal. En el momento en que el nombrar un tiempo verbal adquiere un doble significado, el de la construcción verbal en sí misma, y como referencia al tiempo presente y pasado, entonces, ocurre una especie de nexo temporal sin serlo propiamente pues no une escenas temporales. Un claro ejemplo es el siguiente:

La lista crece la lista creció
 Presente y pasado simple
crece creció creciendo
 One way to Santo Domingo
 Exchange today 12.50 (2000, 23)

En este momento el personaje actriz está en el tiempo pasado intentando aprender el difícil, mientras que la lista comienza a crecer. Esta puede ser la lista de imágenes que el personaje actriz transmite o la de experiencias que va acumulando. Pero, de repente conjuga el verbo crecer en presente, en pasado simple y gerundio. A partir de esta mezcla de tiempos verbales crece la lista, le añade un viaje a Santo Domingo y brinca a un año en el que el cambio de divisa era de 12.50 pesos dominicanos por cada dólar estadounidense, ya que hoy el cambio oscila alrededor de cuarenta y cinco pesos dominicanos por cada dólar estadounidense. No obstante, ese año no corresponde con la actualidad debido a la fluctuación del cambio de divisa a lo largo de los años; tampoco corresponde con el presente escénico ni con las otras alusiones al presente, sino que pertenece al pasado hecho presente en escena.

Más adelante en el texto Báez utiliza la repetición de dos de los versos en la cita anterior, ahora relacionados al álbum de los Isley Brothers y en inglés:

Repeat after them
 my teachers the Isley Brothers
Repeated a whisper
 whispered a little louder
 Sing a song sang a song
sang a whisper
 The list grows the list grew
 grows grew growing
 Growing smooth soft hard Growing
 hard Sweet memory growing soft (2000, 27)

De esta manera, el personaje actriz fue aprendiendo inglés, repitiendo canciones de este grupo, cantando, buscando palabras en el diccionario, moviéndose entre presente y pasado simple: *sing a song sang a song, sang a whisper*. Así la *lista crece, la lista creció*, oscilando entre presente, pasado y gerundio: *grows, grew, growing*. Sus memorias crecen suavemente también, ya que este personaje va haciéndose adulto. Cabe aclarar que estos

nexos temporales no se dejan clasificar bajo la definición que da García Barrientos de pausa, suspensión, resumen o elipsis al no haber ninguna escena temporal definida. Solo a través de ciertas referencias a lo cotidiano y del juego lingüístico con los tiempos verbales se pueden percibir los cambios temporales como se ha podido comprobar en el texto dramático aquí citado.

Báez utiliza las palabras *ahora*, *hoy* y *today* en distintos momentos tanto para referirse a un pasado que se torna presente como también para referirse al ahora y al hoy compartido con el espectador o lector, e incluso a veces ambas a la vez. De esta manera el verso citado *exchange today 12.50* probablemente aluda a un cartel en la calle que indica un pasado remoto. Más adelante marca el tiempo diciendo hoy, pero esto ocurre en la época en la que el personaje actriz asiste al colegio: “Yesterday in homeroom and today in the cafete- / ria the bilingual students me cortaron los ojos” (2000, 32). En este hoy, los compañeros del colegio la molestan en la cafetería y ayer, tiempo latente, en el aula. En realidad, pudiera ser cualquier día en el colegio, lo importante no es el tiempo en el que ocurre, sino el hecho de que la molestaban por su falta de conocimiento del inglés. Este tiempo dramático puede ser en cualquier momento de esa época de la vida del personaje actriz. Mientras los días como *Wednesday*, *sursdei*, *zersdeis* van pasando (en gerundio), los meses también se hacen patentes, por ejemplo “March against police brutality celebrando / Abril translations” (2000, 23). En estos versos se aprecia el uso de la doble acepción de la palabra *March* en inglés: andar en una manifestación, en este caso en contra de la brutalidad policiaca, y el mes de marzo, al que le sigue abril pero en español. El personaje actriz se adentra en ciertos momentos de su crecimiento y vuelve al presente, de manera que va creciendo a lo largo del texto mismo de forma fragmentada. Por ejemplo, al principio de este texto dramático ella no habla casi inglés, no obstante, llega a contar que toma los exámenes del SAT (se toman entre los 16 y 18 años para entrar a la universidad), y luego menciona (2000, 48) que la educación universitaria la llevó a lugares de dolor y placer, pero no especifica si estudió o no, lo interesante es que indica el paso del tiempo hacia el presente del tiempo escénico.

El tiempo patente también se puede dividir por épocas gracias a las referencias a la vida cotidiana. Por medio de ellas, uno puede seguir al personaje actriz desde la década del 1970 hasta la del 1990. Las alusiones a los años setenta son las más abundantes como las ofertas y publicidades de rebajas de las tiendas por departamento de esta década en

la ciudad de Nueva York, como Gimbels⁷⁴ y E.J. Korvette⁷⁵: “el 10 cent Gimbels o Korvette / 10 for 1.99 and free with purchase / **pay for it it's free** Alexander the Grape” (2000, 25). Estos precios se alejan bastante de la realidad comercial actual, muy difícil conseguir cualquier producto a 10 centavos, o por 1.99 más algo gratis con la compra hoy en día. En estos versos vemos también el oxímoron en negrita, *págalo* contrapuesto a *es gratis*, pues la oferta funciona siempre que compres. Un último detalle a mencionar, *Alexander the Grape* no es una tienda, son unas golosinas con sabor a uva muy populares durante la década del setenta.

De este modo, el espectador sigue a la protagonista en sus viajes temporales, va con ella a las experiencias que ella escoge de su pasado. Ciertamente, uno está a la deriva en sus memorias, a la misma vez que este personaje también va de una memoria a otra, “Drifted on a memory” (2000, 29), una de las líneas de la canción de los Isley Brothers titulada “For the love of you”. Este grupo de música también ofrece una marca temporal en la obra con esta canción que pertenece al álbum “The Heat is on”, lanzado en 1975. De hecho, el personaje actriz habla de su encuentro con este álbum físicamente: “In an LP jacket I found my teachers / Stiched suede bell bottoms on” (2000, 26). Este encuentro con el álbum no tiene que haber sucedido necesariamente ese año, pero hay otra referencia que confirma que probablemente sí lo fue: “Last Saturday my teachers sang in Soul Train” (2000, 28). Los Isley Brothers, algunos de los verdaderos maestros del personaje actriz, según ella confiesa, estuvieron en el programa televisivo Soul Train en el 1974 que según el monólogo ocurrió el sábado pasado. En otras palabras, en este momento del monólogo estamos a una semana de esta presentación por la televisión, en la que el programa de Soul Train pertenece al tiempo latente. Este pequeño ejemplo ilustra los saltos temporales en esta pieza, ya que los Isley Brothers primero participaron en Soul Train y luego sacaron el LP “The Heat is on”. Así queda claro una vez más que no es necesaria ninguna linealidad temporal en esta obra.

Algunas de estas referencias de los años setenta se extendieron durante la década de los años ochenta, pero en la obra no se habla mucho ni de los ochenta ni de los noventa. Solo merece la pena mencionar un programa de televisión, *Decisiones*,

⁷⁴ Una de las tiendas por departamento más famosa en Estados Unidos del 1887 al 1987. En Nueva York abrieron su primera tienda en 1910.

⁷⁵ Tienda por departamento de precios bajos fundada en Nueva York en 1948. En el 1980 cerró todas sus tiendas.

transmitido por Telemundo, una de las cadenas latinoamericanas más famosas en toda América. Esta serie comenzó en la década del noventa y todavía se sigue haciendo. Se trata de un programa basado en hechos reales que guarda la estética de las telenovelas latinoamericanas, con la diferencia de que cada capítulo es una historia independiente de las demás con distintos actores, muchos de ellos figuras conocidas.

En cuanto al tiempo ausente, se utiliza muy poco o casi nada. El tiempo ausente correspondería al tiempo de las deidades hindús como Krishna, Saraswati, Durga y Surya, las enseñanzas del filósofo Adi Shankara nacido a finales del siglo VIII D.C. y la época de Billie Holiday. No resulta casual que el grado de (re)presentación del tiempo predominante sea el patente, pues “corresponde al tipo de teatro en que los momentos decisivos o más importantes del argumento son mostrados en escena” (García Barrientos 2001, 85). Asimismo, esta predominancia del tiempo patente confirma la tesis de la propia Báez que aparece en la contracubierta, así como en su paratexto autorial respecto al tiempo y al espacio: *in the here, today, now*. Y, aunque se mezclen los tiempos en el presente, el personaje actriz deja claro que “past is not present / ***el present is a gift***” (2000, 30).

Lo explicado hasta ahora sobre cómo se mezclan los tiempos en *Dominicanish* y la imposibilidad de crear una estructura temporal lleva a considerar que en esta obra se emplea un orden acrónico parcial, como indica el título de este apartado. Según García Barrientos (2001, 93), la acronía “es el fenómeno que resulta de la indeterminación (acronía relativa) o de la inexistencia (acronía absoluta) de una ordenación temporal de las escenas en la fábula o argumento”. Esta acronía parcial se encuentra a lo largo de la obra, en los momentos en que la protagonista salta del pasado al presente o no se puede identificar si está recordando alguna experiencia o la está viviendo en escena. Las escenas son inseparables a tal punto que la propia Báez puede intercambiar el orden en la representación o en la publicación. Ello no significa que no se pueda ubicar en el tiempo, pues como vimos en los grados de (re)presentación temporal, sí se puede dar cuenta del tiempo diegético y escénico. Más bien *Dominicanish* se acerca al ejemplo que da García Barrientos (2001, 93) sobre *El público* de Federico García Lorca, pues la relación entre los distintos momentos de la obra se organiza gracias a “una lógica poética (temática) mucho más que a una lógica narrativa (temporal), aunque ésta no resulte del todo abolida”. Que

sea casi imposible contar el argumento de esta obra deviene un indicador de este orden acrónico, tal y como lo explica García Barrientos (2001, 93).

Por lo que atañe a la frecuencia, cabe mencionar que en esta obra ocurre una repetición semántica, pues, en efecto, la protagonista repite palabras como se ha visto hasta ahora en algunas de las citas discutidas de *Dominicanish*. Dicha repetición se limita al lenguaje para entrelazar ideas como la mención y uso de tiempos verbales, para darle una estructura a la obra y, a veces sirve para contraponer puntos de vista. Pero, no hay que olvidar el juego constante, con los sonidos de cada palabra, del análisis del texto dramático. A esto se le suman frases de canciones que se repiten en la obra como “Fight the power” (2000, 30), título de una de las canciones de Isley Brothers. E incluso, el personaje actriz utiliza una frase varias veces, relacionada a este grupo de música que en sí misma invita a la repetición y la inclusión del espectador o lector en esta repetición: “Repeat after me, Repeat after you, Repeat after them” (2000, 26, 27, 33, 34,). De este modo, el personaje actriz incluso se convierte en animadora, cual cantante en un concierto.

En términos de la duración, “el resultado de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica” (García Barrientos 2001, 104), *Dominicanish* tiene una relativa. Cabe mencionar que pudiera haber una velocidad interna que resulta en una condensación del tiempo, ya que la duración de la fábula conlleva un tiempo mayor que la duración escénica. Dicho de otro modo, en aproximadamente cincuenta minutos se condensan temporalmente las experiencias del personaje actriz desde que era niña hasta el presente del drama. Aunque la duración escénica contiene al mismo tiempo momentos de isocronía con respecto a la velocidad interna en los que coincide la duración escénica con la de la fábula. Por ejemplo, cuando incluye una de las historias del *Panchatantra*, las ideas del filósofo Adi Shankara o cuando el personaje actriz se describe.

Asimismo, en lo concerniente al ritmo conviene recordar que mide la duración dramática, incluyendo todo lo que se ha discutido hasta ahora (García Barrientos 2001, 110-111). La opción más frecuente es la de la intensión o ritmo intensivo exterior de la que participa esta obra, ya que comprende varias décadas de la vida del personaje actriz durante la duración escénica. Pero, al igual que en la velocidad interna, en el ritmo también ocurre una isocronía, pues coinciden duración diegética y escénica.

Por lo que afecta a la distancia temporal, *Dominicanish* presenta una distancia temporal simple de cero. A pesar del orden acrónico antes establecido, se pudiera considerar un drama contemporáneo en el que se entremezclan los últimos treinta años del siglo XX.⁷⁶ Cabe mencionar que también puede ocurrir una distancia compleja simultánea anacrónica en escena cuando la actriz Josefina Báez interpreta las partes del diálogo que pertenecen al pasado adolescente del personaje actriz. En este momento se abre una brecha de distancia temporal entre las dos localizaciones temporales que mide, la real y la ficticia, esto cobrará evidentemente más peso en la distancia personal.

En términos del punto de vista o perspectiva temporal, corresponde reiterar la complejidad de esta obra, en la que tiempos pasados y presentes están altamente imbricados por medio del lenguaje. No obstante, se puede afirmar que el personaje actriz es quien lleva al espectador y al lector a su pasado, es a través de su viaje temporal que uno puede entrar en su subjetividad, en lo que ve, lo que siente, en fin, en lo que experimenta y cuenta en escena. En este caso, *Dominicanish* participa de una perspectiva temporal interna explícita, pues cuando el tiempo patente se convierte en pasado o en presente siempre tiene que pasar por el punto de vista del personaje actriz, por su marcada subjetividad.

A modo de conclusión del análisis del tiempo dramático, este no llega a la tematización sino que se queda en el campo de su semantización. Dicho en otros términos el tiempo dramático no cobra mayor importancia que los otros componentes de esta obra, sino que los acompaña. A través del tiempo dramático se puede reflexionar en el presente, y ver el pasado como uno de sus componentes; una experiencia que se lleva en el presente gracias a la memoria, pero a la que no se puede realmente volver. Justamente el género dramático ofrece la posibilidad de traer el pasado al presente, de convertirse en una experiencia de encuentro aurático para actores y espectadores, que pasa a ser parte de la memoria de cada uno, tal y como mencioné al principio de este comentario con la referencia al teatro perdido del que diserta Dubatti.

⁷⁶ Si el espectador o lector pertenece a una generación muy joven que no reconozca las referencias a los años setenta, entonces quizás puede considerarse un drama de distancia compleja policrónica, en el que se alternan los últimos treinta años del siglo XX con el presente del espectador/lector.

3.1.3. El espacio dramático: una arquitectura en constante movimiento

Sala y escena conforman el espacio de la comunicación teatral según la dramaturgia de García Barrientos. Resulta complejo trazar la disposición, uso y relación de espacio y escena en una obra como *Dominicanish* que ha sido representada en tantos lugares durante diez años, así como desde el texto dramático sin acotación concerniente al uso de estos espacios. A través de la representación de la obra, la lectura de críticas, reseñas y del análisis de fotografías y videos, se puede inferir que en esta obra se hace uso de una escena cerrada, en la que hay una predominancia de espacios teatrales a la italiana, enfrentando así sala y escena. Este enfrentamiento se debe probablemente al uso de proyecciones durante su representación que resultan mucho más fáciles de hacer en un espacio en forma T. No obstante, ello no significa que exista una cuarta pared infranqueable, puesto que el personaje actriz se dirige abiertamente al público, reconociendo así su presencia. De manera que la relación entre sala y escena es fija. Esta descripción de sala y escena da cuenta también del plano escénico en el espacio teatral, en el que se utiliza el escenario para la representación de la obra frente al público.

A propósito, entonces, de los planos del espacio teatral, conviene identificar también los espacios diegéticos que se combinan con el escénico para conformar el espacio dramático. Al igual que en los paratextos se especifica la mezcla temporal del presente, pasado y futuro; también se explicita la mezcla espacial. Aunque ha sido inevitable mencionar antes de este apartado algunos de los espacios diegéticos en *Dominicanish*, a continuación hago un resumen de ellos. A lo largo de la obra se entrelazan dos islas: la ciudad de Nueva York y la República Dominicana. Además, India tiene una presencia espacial importante. Sin embargo, la inclusión de estos espacios proviene de lo cotidiano, de momentos, de detalles e imágenes que ilustran la convivencia en ellos. De la República Dominicana, el personaje actriz menciona a Santo Domingo relacionándolo con los viajes aéreos de la ciudad de Nueva York a Santo Domingo. Igualmente, menciona La Romana, ciudad al este de la República Dominicana de donde proviene el personaje actriz.

Como el personaje actriz establece que vive en la ciudad de Nueva York, la mayoría de las referencias espaciales aluden a esta ciudad. El espacio urbano en la obra de "La City" (2000, 41-42) cobra vida a través de sus letreros en la calle:

GED ESL Citizenship classes
smokeshop 24 hours calls 39 cents a minute
STD ISD PCO STD ISD PCO
fax to let **best of both worlds**
for hire please sound horn veg. Non veg.
Hotel Fresh tickets (2000, 24)

Da la impresión de estar caminando con la protagonista por la calle, por el barrio neoyorquino de Washington Heights donde vive, y ver con ella estos carteles. Espacio en el que se encuentra lo mejor de dos mundos, República Dominicana (RD) y Nueva York. Un barrio de inmigrantes en el que se dan clases de inglés (ESL) en específico, para pasar el examen *General Educational Development* (GED). Este examen se puede tomar para tener el diploma de escuela superior o instituto en caso de no haber podido seguir los cursos. Si se quiere fumar, hay lugares abiertos a toda hora. No puede faltar la competencia en dar el mejor precio a las llamadas a RD, o para enviar un fax. Si se busca trabajo o un restaurante vegetariano, en *La City* se puede encontrar. No obstante, en esta cita se cuela una referencia que no tiene que ver ni con la ciudad de Nueva York ni con la República Dominicana; me refiero al tercer verso, en el que hay una serie de siglas. En un principio, consideré que pertenecían a la ciudad de Nueva York, pues algunas de las siglas se utilizan también ahí, pero en la investigación encontré que se trata de siglas que se ven en centros de llamadas en India, parecidos a los locutorios, donde están inscritas, en ocasiones dos veces, como sucede en el verso. Simplemente apunto con este dato que son siglas utilizadas por compañías de telefonía que conciernen tipos de llamadas: con o sin operador, e internacional, entre otros. Lo que sí se torna interesante es la manera en que este verso, a pesar de venir de un cartel indio, se integra perfectamente en el texto, pues ofrece un servicio al ciudadano y está justo después del precio de las llamadas.

Por otro lado, habría que mencionar las tiendas por departamento Gimbels y E.J. Korbette, ya cerradas hoy en día, así como el supermercado Foodurama, que abrió en la década del setenta. Asimismo, indica el edificio de apartamentos en el que vive, lugar que cobra suma importancia en el próximo comentario. Los programas de televisión mencionados en esta obra, *Soul Train* y *Decisiones*, se convierten en otro espacio diegético que añadir a la lista. Además, el personaje actriz menciona en varias ocasiones la calle 107, donde vive. Esta calle queda en el norte del *Upper West Side* de la isla de Manhattan, cerca de Harlem.

En relación al espacio diegético de la India, en el texto dramático se mencionan dos localidades, Ellora y Ajanta, ambas declaradas Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Estas célebres localidades se encuentran en las montañas y albergan monasterios y templos antiguos. Ellora tiene templos y monasterios budistas e hinduistas del 500 al VIII A. D. y Ajanta tiene templos budistas que datan a partir del siglo II a. C. Asimismo, se hace mención del Ganges, de la compañía de cemento Birla Supreme y de Modi Xerox.

Teniendo estas referencias espaciales diegéticas claras, a continuación el análisis dará cuenta del encaje del espacio diegético tan amplio en el espacio escénico, es decir, del espacio dramático. Para comenzar corresponde señalar que identificar una estructura espacial del drama resulta una tarea casi imposible en el análisis de esta obra debido a la manera en que está construida. Sucede lo mismo que en el tiempo dramático cuando indiqué que es de orden acrónico debido al estilo poético en que la obra está compuesta. El propio director, Claudio Mir (Báez 2000, 10), lo explica perfectamente en su paratexto “Vital” cuando explica la complejidad de construir la dramaturgia de dirección para llevar a escena a *Dominicanish*: “Es como si Josefina estuviera suspendida en un lugar no definido. En un lugar que le permite transportarse rápidamente entre puntos distantes”. Esta explicación resume bien el espacio dramático de este drama, un espacio que sucede en un aquí que hace referencia al espacio escénico donde se desarrolla. Incluso, cuando se lee ese espacio del aquí que acompaña al ahora, cobra vida a través de la lectura del texto dramático. De este modo, Mir (Báez 2000, 10) termina por definir el espacio dramático en el que se mueve el personaje actriz así:

Habla de sus viajes, establece la diferencia entre aquí, en la calle 107, y allá, la Romana. Me di cuenta que no hacía falta localizarla en un lugar tradicional-teatral. El espacio que se ocupa es especial, pero es el espacio destinado a la representación. Un espacio que no tiene que convertirse en ficticio, no tiene por qué fingir estar aquí o allá para comunicarse con el público.

Por lo tanto, el personaje actriz hace referencias verbales en algunas ocasiones para identificar que aquí es la ciudad de Nueva York, en particular su casa en la calle 107, y que allá se refiere a La Romana. A pesar de que la mayoría del tiempo el personaje actriz disecciona el espacio neoyorquino, el espacio escénico en el que se encuentra la actriz está siempre de fondo, sirve como base para permitir su movimiento entre puntos distantes.

Entonces, ahora conviene intentar dar cuenta de los momentos en que figuran los grados de (re)presentación patentes, latentes y ausentes. En vez de organizarlos por tipos de grados como en los análisis previos, discutiré los grados de (re)presentación en orden de aparición. Al principio de *dominicanish* se establece primero el tiempo, mientras que el espacio resulta indefinido, por ende, el espectador no tiene otra opción que asumir que el primer espacio patente es el teatro donde se lleva a cabo la representación. Hay una escena de apertura cuando la protagonista entra a escena que simula mediante su cuerpo estar llegando del mar, pero esto lo discutiré más adelante en el comentario. En realidad, en el momento en que la protagonista menciona el cambio de pesos dominicanos a dólar, y el viaje de ida a Santo Domingo ya citados, es cuando se identifica verbalmente un espacio particular. La protagonista no se traslada a estos espacios, sino que mediante el espacio verbal identifica estos espacios ausentes porque no se ven en escena. Enseguida la protagonista comienza a decir la lista de carteles ya citada que se encuentra en la calle, como los apartamentos que se rentan, el precio de las llamadas, o de las clases de inglés y de ciudadanía. De esta manera, se convierte en espacio patente el espacio urbano de la ciudad de Nueva York.

Otro momento que merece la pena ubicar espacialmente es uno de los pequeños diálogos insertados en el que alguien, no se precisa quien, le dice que hable un poco de inglés a ver si sabe (Báez 2000, 31). Es natural inferir que este pequeño diálogo sucede en el espacio patente de La Romana, ya que está escrito en español y en Estados Unidos no llama la atención que hable inglés. Sin embargo, esta petición contrasta con su conocimiento del inglés que no es tan alto; más bien sus compañeros de escuela la molestaban por no saber inglés. Más adelante el personaje actriz habla de la cafetería de la escuela donde los compañeros se burlan de ella por su falta de dominio de este idioma, y señala que el día anterior lo hicieron en el salón hogar o aula (2000, 32), como citado ya en el tiempo patente. Así y todo, el personaje actriz no precisa si se encuentra ahí o no, pero conjuga los verbos en pasado. Por lo tanto, parece lógico asumir que se trata de un espacio latente debido a los marcadores temporales de ayer y de hoy.

El grado de (re)presentación del espacio en India es ausente, ya que no se trata de representarlo de forma mimética en escena, sino que el personaje actriz se lleva al espectador y al lector a pasear por este. Crea imágenes poéticas detalladas que van desde el sari, los *ragas*, los colores y estampados jugando entre sí; desde las caras de los

ciudadanos hasta las compañías comerciales, montañas sagradas y deidades; sin olvidar el Ganges, los tigres de bengala y el tantra. A través del espacio verbal se establece este espacio ausente al que de vez en cuando vuelve con algún verso, a lo largo de la obra.

Prosiguiendo con los grados de (re)presentación, el personaje actriz menciona los siguientes espacios ausentes: el hall o portal donde se besó, la azotea donde metió mano y detalles del edificio donde vive; por ejemplo cuando dice que la viejita de abajo no es viejita realmente (2000, 43). Me detengo ahora en la interesante relevancia espacial que connota la siguiente oración: “Aquí también los pantis se tienden / en el baño” (2000, 45). En el único momento hasta ahora que utiliza la palabra *aquí* es cuando hace la distinción entre la calle 107 y La Romana. Teniendo ese referente textual, en esta oración afirma su descubrimiento: que en la ciudad de Nueva York también se tienden los *pantis* o las bragas en el baño. Por un lado, estos versos traen como patente un espacio sumamente privado, tanto el baño de la casa como los pantis, del que no se suele hablar en público.

De otro modo, expresan su feminidad, pues es una prenda íntima principalmente utilizada por mujeres. A través de este detalle tan personal y, por ende, que no se escucha frecuentemente, equipara a las mujeres estadounidenses con las dominicanas, pues al final no son tan distintas; así en una sola oración el personaje actriz hermana a las mujeres de ambos países. Más aún, a través de esta práctica asemeja a muchas mujeres de distintas nacionalidades. Cuando Victoriano (2010) le pregunta lo siguiente en una entrevista “‘Aquí también los pantis se tienden en el baño’ es un leitmotiv a lo largo del texto. ¿Quieres indicar una experiencia femenina global?”, así explica la propia Josefina estos versos:

¿Global? Se te fue la mano. Pasa en muchos lugares. No es exclusivo de Erre De [...]. Pero es ahí donde yo lo aprendí. Y desde ahí lo saco a pasear por donde voy. [...] Esto es una gran teoría sobre la dominicanidad. *Mine is just an exercise* [...]; que tiene que ver con mis tiempos –presentes, pasados y futuros. Y sus encuentros en esos ‘de vez en cuando’. *it’s a test. Yes. 1, 2, 3 probando*. Cuando estoy viajando yo me pregunto qué es lo que yo tengo en mis días que me enseñaron en la República Dominicana: *when I’m in Finland, when I’m Spain; what’s is it that I bring from my past to this present; what is my constant history? And this is one of the actions that is constant. Again, something little*. [...]. Los pantis comienzan un diálogo entre las mujeres: algunas se identifican con la práctica, otras se sienten sorprendidas o se refieren a esta acción como práctica tercer-mundista. Cada quien desde donde viene, es y lo que tiene. El asunto tiene muchas complejidades, entre ellas la clase social; cuántos pantis tienes (si tienes los del médico, los de domingo, los que le gustan al varón; los de diario, y esos, los tienes que lavar siempre). No se tiene lo que está en la vitrina. En el fondo el asunto es que yo decido qué/cuál/cómo es mi dominicanidad, cuál/cómo/qué es mi *womanhood* [...] y cómo vivo mi espiritualidad, *my blackness* [...]. Y e’ fácil.

No se trata de unir solamente a la República Dominicana (Erre Dé) y la ciudad de Nueva York, o de conformar una teoría sobre la identidad dominicana. Tal como establece Báez en la contracubierta de *dominicanish*, es solo un ejercicio que realiza en todos los países a los que ha viajado. Se trata más bien de establecer un diálogo –propósito general de Báez en sus obras- con las mujeres, independientemente de si tienden o no los pantis en el baño. De igual modo, a través de estos versos Báez reflexiona sobre todo en una acción constante, pequeña, desde su experiencia, que la lleva a cuestionar todo un mundo de acciones y pensamientos alrededor de los pantis, y su relación con sus propietarias.

Para concluir el análisis de los grados de (re)presentación, queda el último espacio patente designado por un aquí que hace presente el espacio escénico en que se presenta la obra: “Here I am chewing English / and spitting Spanish” (Báez 2000, 49). Así define el personaje actriz su acción a lo largo de toda la obra, masticando el difícil y escupiendo el español; un híbrido conformado por los dos lenguajes. Este personaje destaca de esta forma su acento híbrido, su manera propia de hablar el inglés mezclado con el español, ambos idiomas fundiéndose en uno. Mientras mastica y digiere el inglés, cual burundanga, escupe su español, aunque quizás no sea la forma más atractiva. En la publicación aquí analizada de *Dominicanish*, Báez decide cerrar su obra con esta imagen en la que mastica y escupe la lengua. El espacio físico de la boca de la protagonista contiene la negociación de estos dos idiomas que ocurre en un inmigrante cuando se expresa.

Este espacio lingüístico pertenece, a los signos del espacio, en particular al espacio verbal, que como se ha visto hasta aquí, conforma el decorado verbal. En los grados de (re)presentación acabo de mencionar algunos ejemplos de este espacio verbal, es pues mediante la palabra que se marca principalmente el espacio dramático a lo largo de *Dominicanish*. Es la palabra poética la que dicta la diferencia entre aquí y allá, a través de la cual paseamos a la deriva en la memoria del personaje actriz, experimentando su pasado, sus viajes, su vida cotidiana en la ciudad de Nueva York, en Erre Dé y en India. Un aquí y un allá que se ubican y distinguen mediante el uso del espacio verbal enunciado por el propio personaje, como sucede en estos versos: “There is La Romana / Here is 107th street ok” (2000, 31). Igualmente, se puede apreciar la repetición de este aquí en el mismo sentido cuando menciona por primera vez a uno de sus maestros, los Isley

Brothers: “Aquí los discos traen un cancionero” (2000, 26). Y poco después va deteniéndose en lo que le evoca este cancionero, clave en su aprendizaje del inglés. A través del espacio verbal creado en su descripción, parece que uno, como espectador o lector, está mirando el cancionero, ese *LP jacket* en el que el personaje descubre todo un mundo nuevo.

Otro ejemplo del espacio verbal se distingue en este pasaje donde se crean imágenes de la India:

take take take off every safety pin in your way
unleash this starched sari
let its prints and colors play
wild ragas
foreplaying to the juciest kalankhan
foreplaying in the juciest dulce de leche (2000, 37)

Aquí se puede ver cómo las palabras proponen un espacio en movimiento. Una invitación a soltarse el rígido sari para que sus colores y estampados jueguen y toquen ragas salvajes. Explicito ambos verbos en español, jugar y tocar, como traducción de *play*, pues el raga “constituye el principio básico de la música Hindú” (Gajardo Acuña 1970, 41). La palabra raga, aunque pertenece al ámbito musical, “viene de la raíz sánscrita *rañy* (la y como en 'yo') que significa ‘colorear’, ‘teñir’, ‘imprimir’” (Gajardo Acuña 1970, 41). Por lo tanto, Báez juega verbalmente con su significado, mezclando el color de la música y el movimiento del sari al punto de parecer un juego erótico previo a un postre particular, tanto en su versión india (*kalankand*) como en la dominicana (dulce de leche). De esta manera, traslada el juego de colores, movimiento y música al interior de un postre, listo para deleitar cualquier paladar a través del gusto. Báez construye así, mediante el espacio verbal, una descripción poética de sus impresiones de India.

En este último ejemplo que discutiré sobre el espacio verbal el personaje vuelve a marcar la calle 107, pero esta vez me interesa resaltar la combinación del uso del espacio verbal y el juego lingüístico:

home is 107 ok
Full fridge full of morisoñando con minute maid
To die dreaming as a maid in a minute (2000, 31)

El personaje actriz no tan solo deja claro que su casa queda en la calle 107, sino que además ofrece uno de esos pequeños detalles utilizados a lo largo del drama. Esta vez se trata de lo que hay en su nevera: no está llena de leche sola, sino de *morisoñando* hecho con la marca de jugo Minute Maid. La bebida fría dominicana morir soñando se hace con

leche fría, jugo de naranja y un poco de azúcar. Por un lado, aquí se puede apreciar un sentimiento de reafirmación identitaria al llenar la nevera de una bebida típica del país de origen del personaje actriz; pero, por otro lado, es la versión que surge de vivir en Estados Unidos, la versión de la 107, hecha de jugo ya preparado por una marca de este país. Recordemos, además, el comentario de Junot Díaz sobre la leche mencionado en el primer apartado de este comentario. En ese sentido, la nevera llena de *morisoñando* es una alternativa a la teoría de la leche que este escritor explicó en la entrevista citada. Teniendo esto en cuenta, cobra relevancia la siguiente observación de Camilla Stevens (2010, 41-42):

The play with the words “minute” and “maid” reveal the asymmetrical power relationships governing transnationalism, and remind us of the vulnerable socioeconomic and legal status of many Dominicans in the U.S., but the linguistic creativity of the poetic voice and the improvised version of *morisoñando* also suggest strategic adaptation and resistance.

Ella lee estos versos desde el análisis de la diáspora de los dominicanos en Estados Unidos, pero también sostiene que esta bebida en la nevera de la protagonista ilustra una manera de encontrar un espacio propio en un país nuevo para un inmigrante.

Por otro lado, esta particular bebida ofrece una vuelta de tuerca más a nivel de la lengua, debido a la creatividad lingüística como comenta Stevens; nótese el juego léxico en estos versos. En un espanglish que de momento se torna fonético con la palabra *morisoñando*, de momento Báez utiliza esta versión de la bebida dominicana para hablar todavía más profundamente de la realidad del inmigrante dominicano en la ciudad de Nueva York en donde una empleada doméstica se puede morir soñando en un minuto. De este modo, Báez reafirma con detalles del espacio verbal su *dominicanishness*.

En lo relativo al espacio escenográfico dentro de los signos espaciales, apuntaré simplemente algunos detalles que coinciden con información extraída de fotografías y vídeos pertenecientes al último año en que se representó esta obra. Según esta información visual, el escenario se encuentra prácticamente vacío, no hay objetos ni muebles a la vista, solo el escenario sobre el cual la actriz Josefina Báez realiza este montaje. En el fondo del escenario llama la atención una pantalla enorme en la cual se proyectan imágenes conectadas con el texto dramático. Aquí se puede apreciar literalmente el texto citado anteriormente del director Mir, pues las proyecciones facilitan esa transportación rápida *entre puntos distantes*, de forma que se proyectan

imágenes tales como las de la ciudad de Nueva York, edificios, calles, parques o túneles, como se puede apreciar en la siguiente foto de Jorge Vismara.



En esta fotografía se ve al personaje actriz en el lateral izquierdo, como también se observan las imágenes proyectadas en el fondo centro, sin ningún tipo de accesorio que sirva de decorado. En la proyección hay un túnel con basura y hojas con una persona caminando por él. Aunque no resulta muy evidente, la persona proyectada en el túnel es la propia actriz, Josefina. Por consiguiente, se mezclan imágenes in-mediatas y mediadas de un mismo cuerpo. Asimismo, la iluminación –siempre tan importante porque permite al espectador poder ver lo que sucede en escena- toma suma relevancia. De aquí que la iluminación se preste a juegos de luz, sombra y color durante la representación, como se ve en esta foto de otra representación, tomada por Giovanni Savino:



En esta representación no había una pantalla, sino que se utilizó una tela de fondo. Bajo una luz roja se ve la silueta de la actriz jugando entre la luz y la sombra. Sus gestos y cuerpo resaltan aún más con este efecto de iluminación.

Esto me lleva al próximo signo espacial a analizar: el espacio corporal. Las dos fotos acabadas de incluir ya ilustran un gesto perteneciente al trabajo del cuerpo. En la primera no se puede ver bien el detalle, pero se observa un movimiento que incorpora el uso de la danza *kuchipudi* de la India. La actriz tiene los brazos con los codos levantados, las manos están efectuando un *mudra* y las piernas están flexionadas de acuerdo con esta danza. Me detengo brevemente en explicar qué es un *mudra* para efectos de entender su uso en esta obra. Tal como lo expresan Eugenio Barba y Nicola Savarese (2010, 183), la mano, al igual que todas las partes del cuerpo, se utiliza para articular un gesto extra-cotidiano en escena al punto de llegar a comunicar con ella sin la necesidad de la palabra; por lo tanto, pertenece a un lenguaje silencioso en el que: “la mano se articula como un sonido que puede no expresar literalmente”, trabajando así “una ‘segunda naturaleza’ de las manos” (Barba 1992, 49). De hecho, según estos autores (2010, 183) “En el teatro, las codificaciones más elaboradas han sido las hindúes denominadas *hasta-mudra*, surgidas originalmente para permitir reconocer en imágenes aisladas o escenas narrativas, esculpidas o pintadas, los momentos más memorables de la carrera de Buda”. En *La canoa de papel* Barba explica la traducción de estas codificaciones al español, *hasta* significa mano y *mudra*, sello; ambas “indican en sánscrito un lenguaje cifrado, articulado a través de las posiciones de las manos y los dedos” (Barba 1992, 49). Debido a su origen,

no es de extrañar que las *hasta-mudras* se utilizasen en los rituales religiosos, así como en la oración (Barba 1992, 49). En el momento en que “los actores las utilizaron, para subrayar o traducir las palabras del texto o agregar detalles descriptivos, los *mudras* asumieron, más allá de su tarea ideogramática, un dinamismo, un juego de tensiones y oposiciones” (Barba 1992, 49).

Después de esta breve digresión para sentar unas bases generales sobre lo que son los *mudras* con el propósito de ver su uso en *Dominicanish*. Josefina Báez señala en una entrevista la relevancia de esta danza en la obra: “En el caso de *Dominicanish*, por ejemplo, usé la danza del sureste de la India, llamada *kuchipudi*, la cual estudié por 19 años. Lo más importante del proceso fue llegar a encontrar la complejidad que me sacara de mi *comfort zone*” (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011). No se trata de realizar la danza *kuchipudi* durante la pieza, sino de utilizar algunos de sus gestos y movimientos para construir su partitura física –ejercicio análogo a lo que Báez hace con los fragmentos que saca de distintas canciones. Por eso dice Báez que después de pasar diecinueve años investigándola lo que hizo fue buscar las maneras de salir de lo conocido, de lo aprendido principalmente por el cuerpo. Así lo explica en otra entrevista (Galán 2014):

Comencé investigando el Kathak y luego Kuchipudi, danzas clásicas de la India. Quería hacer una danza en honor a mi Maestro Espiritual. En lo que investigaba y tomaba las clases necesarias para poder presentarme, murió y no pude bailar para él. Entonces tomé esa danza como entrenamiento personal, en su honor. En escena la he deconstruido más que lo que la he bailado como me la enseñaron. Así es mía. Sus trazos o impulsos pueblan mi fisicalidad en escena, muchas veces.

Cuando Josefina dice en la cita anterior que deconstruye lo que aprendió de la danza *kuchipudi* se refiere a un largo proceso de entrenamiento físico que le permitió aprender su vocabulario, por llamarlo de una manera, y hacer su propia partitura física, basada en los *sats* o impulsos de los que habla Barba, en función de la concepción para la obra que quiere realizar. Ella explica así este proceso en *Dominicanish*, en el cual explicita la diferencia entre la publicación del texto escrito y su puesta escénica:

Son dos cosas diferentes: stage/page [el escenario / la página]. La oración gramatical se convierte en una oración física. En el performance hay different sources [fuentes distintas], por ejemplo, los mudras que son gestualidades con las manos y que tienen diferentes significados, en cada danza de la India hay un grupo de mudras, en la pieza hay elementos de una danza del sur de la India llamada Kuchipudi, y yo lo que hago es cruzar los mudras de la danza con lo que llamo los mudras urbanos: la gestualidad que se expresa por ejemplo en los hand signs [señas con las manos] de la calle, la gestualidad urbana en general, lo cotidiano, etc. (Victoriano 2010)

He aquí la manera en que Jota Bé trabaja los gestos y el cuerpo, trenzando los *mudras* del *kuchipudi* con los que ella ha observado en la ciudad, los que denomina *mudras* urbanos, o sea, la gestualidad cotidiana. Y a partir de este trenzado empieza a trabajar la partitura física que desemboca en una composición corporal precisa para la puesta en escena. A este proceso hay que añadirle los diez años de crecimiento de *Dominicanish* en las tablas, con lo cual se trata de una obra extremadamente elaborada. De hecho, resulta llamativo en la actualidad poder llevar a escena una misma obra dramática durante diez años, realizándola en lugares tan diversos y obteniendo siempre una crítica excelente y entusiasta. Definitivamente, para apoyar esta última cita de Báez incorporo una serie de fotografías para poder así observar momentos de la partitura física en los que se entremezclan *mudras* del *kuchipudi* y los *mudras* urbanos de los que ella habla.



77



78

⁷⁷ Foto de Jorge Vismara.

⁷⁸ Foto de Giovanni Savino.



79



80

A pesar de que he relacionado las *hasta mudras* a posturas con las manos y los brazos, ya que el movimiento se origina desde el omóplato, estas van ciertamente acompañadas de todo el cuerpo como bien se puede notar en estas fotografías. En la danza *kuchipudi* se cuenta la historia a través de una infinidad de combinaciones a partir de movimientos de cada parte del cuerpo. Pero, además, Báez indica justo después que termina la obra en un paratexto autorial lo siguiente:

El montaje
de Dominicanish
se nutre de un elemento
de mi entrenamiento físico:
la danza Kuchipudi, sus jetis
(combinaciones de pasos básicos)

⁷⁹ Foto de Jorge Vismara.

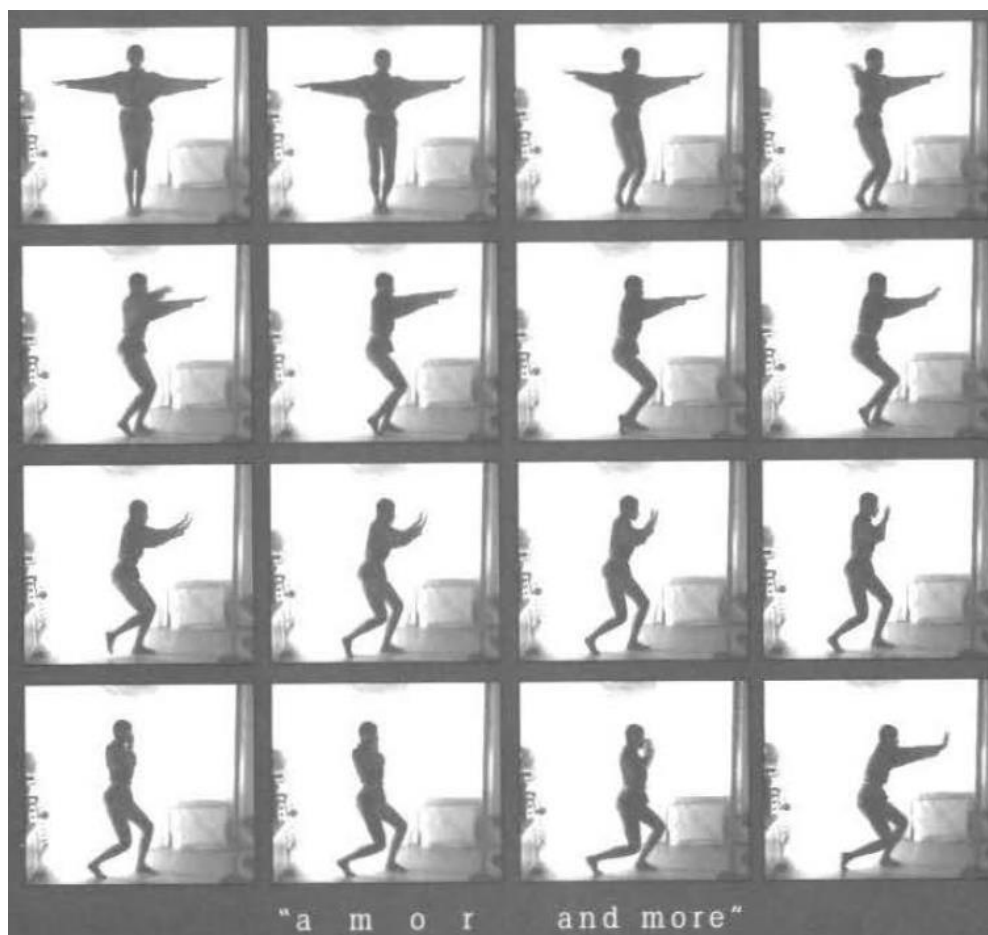
⁸⁰ Foto de Giovanni Savino.

y las piezas Pushpanjali⁸¹ (Ofrecimiento)
y Shiva Shambo (Danza a Shiva) (2000, 51)

Esto implica una infinidad de posibles combinaciones en los movimientos, propias de un estudio aparte que se enfoque exclusivamente en el uso y la multiplicación de significados del espacio corporal. Por lo tanto, sin entrar en los detalles de cada gesto en la obra pues no es menester de esta investigación hacerlo, lo que me interesa recalcar aquí es que la composición de su entrenamiento físico sirve como base a las complejas combinaciones de distintas partes del cuerpo en la partitura física de *Dominicanish*: las manos y brazos tienen una serie de movimientos con sus significados; la mirada y la expresión facial, tienen un registro de emociones con sus debidos movimientos y uso de ojos; y las piernas, los suyos. Aunque Barba (1992, 50) menciona lo siguiente sobre la relación entre manos y ojos en el *kathakali* y no en las danzas *kuchipudi* o *kathak*, su explicación sirve para entender el proceso análogo en estas danzas cuando él señala en la siguiente cita cómo se busca mirar desde otra óptica en escena, desde otro lugar menos habitual que el cotidiano: “El actor *kathakali* sigue con los ojos las manos que componen los *mudras* ligeramente arriba de su campo óptico habitual”. Se busca ciertamente un equilibrio corporal en estos movimientos, en los cuales los pies también se ajustan: “El actor hindú de *Kathakali* se apoya sobre los lados externos de los pies, pero las consecuencias son idénticas [a las del actor en el teatro balinés]. Esta nueva base implica un cambio radical del equilibrio que tiene como resultados una postura de piernas abiertas y rodillas dobladas” para evitar caerse, ya que el apoyo sobre la base del pie conlleva una forma de equilibrio (Barba 1992, 38).

De hecho, debido a la importancia del espacio corporal en esta obra, Josefina decide incluirlo hasta cierto punto en la publicación. Esta relevancia ya la adelanté en el análisis de la escritura dramática al hablar de la secuencia de una partitura física impresa en la esquina inferior de la página de la derecha y de otra secuencia al final de la publicación. Para no hablar en abstracto sobre las partituras físicas, incluyo a continuación esta secuencia impresa en la última página de la publicación que aquí se analiza.

⁸¹ En la danza clásica de la India, *Pushpanjali* es una danza de ofrecimiento de flores normalmente celebrada al principio de un espectáculo como saludo.



Como se puede ver en las fotos anteriores, Báez compone sus propias combinaciones, pues cada *mudra* va acompañado de una mirada, en la que los ojos desempeñan un papel fundamental, pero también hay una posición del torso, de las piernas y de los pies que no se descuidan en ningún momento. De esta manera, mientras el personaje actriz dice el texto poético, su cuerpo realiza otro texto en escena en el cual, como bien identifica Báez (2000, 6) en su paratexto “In inglés”, convergen “Soul body and mind local global universal”. En la próxima página se ve esta conjugación en la que todo el cuerpo habla mediante una fotografía que acentúa su rostro y en la que se ve el juego con la iluminación.



82

De este modo, tanto el gesto como el movimiento forman parte esencial del espacio corporal en *Dominicanish*. Asimismo, en las fotografías previas queda evidenciada la apariencia del personaje actriz, también parte del espacio corporal. Su maquillaje se asemeja al de las bailarinas de *kuchipudi*: ojos resaltados por un delineador cuya línea excede la esquina exterior del mismo, resaltando su uso; labios pintados de rojo; y un punto rojo en el centro superior de la frente. El personaje actriz lleva un vestido holgado azul sin mangas que le llega por encima de las rodillas y unos zapatos cerrados con un poco de tacón, aunque no se ven del todo en las fotografías anteriores. También lleva pendientes, pulseras en su brazo derecho, anillos en sus manos y un collar de perlas, todo esto parecido también al que portan las bailarinas de *kuchipudi*. Su pelo está recogido en

⁸² Foto de Jorge Vismara.

pequeños moñitos por toda la cabeza. Son detalles que se relacionan con esta danza india, en la que las bailarinas de *kuchipudi* se maquillan y arreglan el pelo, incluyendo el uso de adornos en la cabeza. No obstante, cabe señalar que el personaje actriz para nada se viste tal como se suelen vestir sendas bailarinas, quienes portan todo un atuendo particular.

Conviene ahora retomar la relevancia del cuerpo del personaje actriz para esta obra en particular, analizar dos momentos en los que se conecta el cuerpo con el texto enunciado. Comienzo directamente con la cita del primero, que se encuentra al principio del texto dramático aquí analizado:

I thought that I will never learn English
No way I will not put my mouth like that
No way jamás ni never no way
Gosh to pronounce one little phrase one must
become another person with the mouth all
twisted Yo no voy a poner la boca así como
un guante
[...]
Pero I U you
me da vergüenza poner la boca así
La lista crece La lista creció
Presente y pasado simple
crece creció creciendo (2000, 22-23)

El personaje actriz aquí se refiere a la dificultad de aprender inglés, sobre todo cómo se sentía al pronunciarlo cuando llegó a Estados Unidos. Rechaza poner la boca de esta forma, toda torcida como si fuese apretada y estirada como un guante; una forma de poner los labios y la boca completamente distinta a la forma en que se ponen al hablar español. Según este personaje, hay que convertirse en otra persona para poder pronunciar una frase en el difícil. Ciertamente, en estos versos el personaje enfatiza el esfuerzo del cuerpo para poder convertirse en esa otra persona que pronuncia un lenguaje, en principio, tan distante del español en cuanto al ajuste del cuerpo, en particular la boca. Aunque bajo protesta, el personaje actriz lo intenta, pronuncia las vocales *i* y *u* en español, las junta y saca una palabra inglesa con esos sonidos, *you*, un verso que se repite a lo largo de la obra. Pero quien haya aprendido una lengua extranjera entiende que da vergüenza la pronunciación de la lengua meta frente a los demás, más aún si se trata de un estudiante adolescente a quien, por lo general, le da vergüenza realizar acciones en público. Advuértase también en esta cita que una vez más se mezclan los tiempos presente y pasado porque dice principalmente en inglés su

protesta sobre la dificultad de aprendizaje de este mismo idioma, lo que sitúa a este personaje en un tiempo más reciente a aquel pasado que representa. De este modo, crea un choque entre lo que dice y cómo lo dice, quizás como recurso de comicidad o quizás porque quiere acentuar que en su momento así fue, pero que ya no está en aquel momento. Así y todo, la propia protagonista deja claro que el tiempo pasa, la lista de experiencias crece y ella también, como analizado en el tiempo dramático. En esta cita el personaje simplemente dice cómo se siente al expresar sus pensamientos en un nuevo lenguaje.

No obstante, más adelante el personaje actriz declara que ya ha sobrepasado esta vergüenza de la que habla en la cita anterior:

Last Saturday my teachers sang in Soul Train
Now I don't care how my mouth look I like
what I'm saying
Boy girl love you she does she doesn't
A mor And more (2000, 28)

Justo después de mencionar el cancionero de los Isley Brothers e identificarse con la música de este grupo ya no le da la vergüenza de antes, no le importa cómo se ve su boca porque lo que le gusta es lo que dice, el contenido. Incluso se puede relacionar uno de los temas en las canciones de este grupo: el amor, como uno de estos contenidos de los que le gusta hablar. No es casual que este grupo sea uno de sus maestros declarados en la obra, pues justo después de decir que los discos traen un cancionero, destaca uno de los detalles que le llaman la atención de los Isley Brothers:

Discos del alma con afro. Con afro black is
beautiful. Black is a color. Black is my color.
My cat is black. (2000, 26)

Estos versos remiten a su cuerpo, su cuerpo negro. Hay un reconocimiento personal frente a los discos del alma con afro, en el que primero reconoce el negro como un hermoso color y luego afirma que es su color.

Aquí hay que resaltar que la frase *black is beautiful* se utiliza con toda la intención, pues, como bien se sabe, proviene de todo un movimiento cultural que se origina en Sudáfrica donde esta frase se convierte en lema, cobrando una gran fuerza a partir de la década del sesenta en Estados Unidos. Forma parte de una reivindicación de la raza negra como resultado de la discriminación racial que muchos sujetos sufrieron. Vinculada al movimiento Black Power, esta frase invita a invertir el valor social que muchos de la

cultura dominante blanca de los Estados Unidos le atribuían al físico de una persona de raza negra. *Black is beautiful* revierte esta escala de valores, reconoce y promueve la belleza dentro de la cultura afroamericana. Como bien comentan Ayana Byrd y Lori Tarps (2014), en el año en que se publicó su corto artículo el conflicto racial las lleva a reivindicar la naturaleza del pelo de las mujeres de raza negra y manifiestan la exigencia al ejército de Estados Unidos para que cambie sus leyes con respecto a cómo llevar el pelo, pues por su naturaleza no se puede peinar bajo las normas establecidas.

De hecho, Durán Almarza (2010, 78) destaca el peinado de la protagonista como una reafirmación de su negritud en *Dominicanish*: “en vez de aceptar los cánones de belleza blancos que empujan a la población femenina afroamericana y afrocaribeña a alisarse continuamente el pelo para acomodarse al canon euroamericano, Báez lleva la cabeza cubierta de moñitos anudados con el fin de declarar así simbólicamente su africanidad”. Mas esto no resulta sorpresivo del todo debido a las altas tensiones raciales que existen en Estados Unidos. Incluso se han hecho más evidentes en los medios de comunicación debido a las diversas manifestaciones que reivindican igualdad y justicia. Solo hay que recordar los últimos encontronazos a partir de los asesinatos, a manos de la policía, de Freddie Gray en Baltimore, Michael Brown en Ferguson y Walter Scott en Carolina del Sur, entre otros, para ser conscientes de la profunda herida que existe en Estados Unidos respecto a la raza.

Retomando el análisis del cuerpo del personaje actriz en *Dominicanish*, existe otra capa en la lectura de los últimos versos citados respecto a su negritud. Como bien apunta Durán Almarza (2010, 68-69) en esta obra ocurre un proceso que ella denomina un “proceso de transracialización” mediante el cual el personaje actriz “se distancia del discurso racial dominicano celebrando su africanidad escuchando música negra”. Durán Almarza (2010, 68) explica que este proceso de transracialización ocurre cuando los migrantes, que se consideran “de raza blanca o india a pesar de tener raíces africanas, pasan a ser definidos como de raza negra a su llegada a los Estados Unidos, lo que supone un desafío a los parámetros étnicos y raciales existentes en sus culturas originales”. El inmigrante que reniega sus raíces africanas está sujeto a un choque con la realidad del país que lo recibe, pues cuando llega al país de acogida se le define por su rasgo físico y cultural. Con frecuencia los caribeños que se mudan a Estados Unidos experimentan este choque, incluyendo a los puertorriqueños. Torres-Saillant y Ramona Hernández (1998, 60)

explican que los dominicanos llegan a una sociedad receptora que lleva experimentando su propia restructuración económica, donde los trabajos a los que los inmigrantes podían optar fueron desapareciendo para la década de los ochenta. Además, los inmigrantes que llegan a los Estados Unidos “have come into a racially stratified society where blacks and other dark people suffer marginalization” (1998, 60).

Una de las referencias a la negritud que Báez incluye sutilmente se encuentra en un verso que repite en varias ocasiones a lo largo de *Dominicanish*. Según Stevens, cuando la protagonista dice los siguientes versos se refiere a un jugador de béisbol en particular: “But first of all baseball has been very very / very good to me” (2000, 26). Cada vez que se repite este verso, en principio solo parece resaltar el béisbol, deporte de gran importancia en la República Dominicana, y en Estados Unidos, donde muchos dominicanos se han destacado en ambos países. Pero, según Stevens estos versos hacen referencia a un actor que interpretaba a una famosa figura dominicana del béisbol en un programa de comedia en la televisión estadounidense. Stevens (2010, 42) explica que Báez retoma una de las frases que decía este actor en su papel de jugador de béisbol: “I argue that she alludes to Chico Escuela, a role played by Garrett Morris, the first Afro-American actor to perform on the television sketch comedy Saturday Night Live”. Tal como indica esta autora (2010, 42) el actor Garrett Morris interpretaba al jugador dominicano de los New York Mets, Chico Escuela, en este programa televisivo entre el 1975 y el 1980. Morris, en su rol de Chico Escuela, era entrevistado por una compañera que hacía de periodista. Stevens (2010, 42) añade que en este programa se mofaban del escaso conocimiento de inglés que tenía Chico Escuela: “His [Chico Escuela] English was limited, and the running joke was for him [Garret Morris] to insert the accented phrase ‘baseball has been berry, berry good to me’ whenever he was unsure of how to respond to the newscaster’s questions”. Báez repite tres veces en su obra la frase *baseball has been very very good to me*. De este modo, destaca el desempeño de este jugador dominicano, pero a la vez su lucha con el inglés y las bromas de corte racista que esto provocaba. Seguramente Báez repite este verso para destacar su negritud.

Dicho esto, retomo lo que mencionaba Durán Almarza en el caso de los dominicanos: hay que considerar la concepción de la raza que algunos tienen de sí mismos, así como el discurso hegemónico relacionado con puestos de poder en la República Dominicana. Sucede en este país algo análogo a lo discutido en el análisis de *La*

nostalgia del quinqué... una huida respecto a la raza y al rechazo de ser negro en Puerto Rico. En la República Dominicana ha habido una historia de discriminación que se acrecienta históricamente por la frontera compartida con Haití, donde han habido confrontaciones armadas esporádicas y oficiales entre estos países fronterizos hasta el 1855 (Torres-Saillant y Hernández 1998, 15). Pero, la tensión, fricción y violencia sobre el racismo contra los negros y, sobre todo contra los haitianos, tienen hoy una vigencia aterradora.

En relación a la mirada dominicana sobre su raza contrasta bastante con la visión estadounidense como se refleja en la próxima cita, que a pesar de ser del 1998, y que el total de habitantes en la República Dominicana ha cambiado, aún tiene vigencia: “A demographic assessment taking account of racial distinctions today would show that blacks and mulattoes make up nearly 90% of the Dominican Republic’s close to eight million inhabitants. However, Dominicans have had to endure the aberrant negrophobia of the ruling class from colonial times to the present” (Torres-Saillant y Hernández 1998, 143). Torres-Saillant y Hernández (1998, 143) adjudican esta *negrofobia* a lo siguiente: “Antiblack feeling has been promoted in the media, school textbooks, and speeches of some prominent political leaders”. Una gran cantidad de recursos fueron empleados durante la dictadura de Trujillo para promover este sentimiento contra la raza negra a partir de “an image of national identity that stressed the Hispanic European roots of the country’s population and omitted any mention of an African heritage” (Torres-Saillant y Hernández 1998, 143).

La magnitud de esta *negrofobia* se ve claramente en el artículo “La ‘desdominicanización’ de La Española” en el que Pedro Reina Pérez (2015) destaca la herida abierta hasta hoy, suscitada por este dictador:

La dictadura de Rafael Leónidas Trujillo llevó el asunto a su cénit en 1937 con su exterminio criminal de haitianos en la frontera entre los dos países que dejó un saldo aproximado de 35.000 víctimas. Pese a ello la situación de desigualdad se perpetuó hasta el presente. Desde entonces, el rechazo y el oportunismo se tomaron de la mano: el nacionalismo se enardeció mientras una nueva forma de trata humana asomaba su feo rostro.

Menciono que este racismo sigue vigente debido a la reciente situación de violación de derechos humanos por la que se ha propuesto quitar la nacionalidad dominicana a todo aquel que no pueda probar su dominicanidad. Reina Pérez publica este artículo en el cual condena “esta perversión de los más fundamentales derechos humanos”, avalando así la

postura de la Corte Interamericana de Derechos Humanos que la hizo pública en octubre de 2014. Este autor explica el origen de esta injusticia legal que afecta a más de 200.000 personas: “La negación institucional a este derecho derivó en un pleito judicial resuelto por el Tribunal Supremo el 23 de septiembre de 2013, en el que no solo se negó el derecho a la ciudadanía a aquellos nacidos sino que se hizo retroactivo a 1929 por tratarse de hijos cuyos padres estaban ‘en tránsito’ en el país”. Pero, ¿qué es la dominicanidad, entonces? Y, si se pudiera definir, ¿cómo se prueba la nacionalidad en un país donde el Tribunal Supremo parece tener clara una definición de nacionalidad fundamentada en el racismo y la *negrofobia* de la que hablan Torres-Saillant y Hernández? ¿Se puede realmente definir una nacionalidad de manera objetiva para expulsar a ciudadanos que llevan viviendo legalmente en el país durante años? Lamentablemente, en la historia de las naciones hasta la actualidad, existen innumerables ejemplos de ello en los que no voy a entrar porque me alejarían del análisis de esta investigación; basta con leer las noticias sobre los conflictos bélicos actuales donde se intenta exterminar a una etnia. Lo que me interesa acentuar en este estudio es que en el siglo XXI sigue vigente un discurso que promueve la xenofobia y el racismo basado en una acción prácticamente imposible de realizar de forma objetiva: definir qué es la nación y la identidad nacional.

Por consiguiente, el que Báez en *Dominicanish* se reconozca como negra se convierte en transgresora para la comunidad dominicana, pues al decir *black is my color* y “I jet black” (2000, 37) esta autora “reivindica de esta forma su identidad negra al poner de manifiesto su vínculo con otras comunidades afroamericanas en los Estados Unidos” (Durán Almarza 2010, 69). Esta reivindicación y reconocimiento de la raza negra suele sucederle a los dominicanos que emigran a los Estados Unidos cuando se encuentran frente a frente “a racially segregated society where the color of one’s skin has often mattered more than the content of one’s character in obtaining jobs and opportunities”, por consiguiente, “Dominicans may find it expedient to assert their blackness” (Torres-Saillant y Hernández 1998, 143). Según apuntan Torres-Saillant y Hernández (1998, 143), cuando los dominicanos llegan a Estados Unidos escapan de “the ideological artillery that sustains negrophobic thought in the homeland, and they have a greater possibility of coming to terms with their real ethnicity”. El trabajo artístico de Josefina Báez se convierte en un ejemplo de este proceso. Aunque, más allá de su trabajo, la presencia de

esta reafirmación de la raza negra se visibiliza a lo largo del libro *The Dominican American* de Torres-Saillant y Hernández (1998), puesto que muchas de las fotografías utilizadas en la que se acentúa la negritud dominicana en Nueva York pertenecen a la autoría de Josefina Báez.

Sin embargo, queda por mencionar un aspecto discutido por Durán Almarza, me refiero a la crítica de concebir la latinidad como una construcción racial. Esta autora (2010, 69) critica la postura de considerar una raza distinta a las latinas y los latinos, pues “no hace sino reproducir la jerarquía blanco/negro prevaleciente en los Estados Unidos al mismo tiempo que contribuye a la homogenización de la comunidad latina en términos raciales, lo que resulta, en última instancia, en la invisibilización de la comunidad afro-latina y otros grupos étnicos que se encuentran englobados en el amplio marco de la ‘latinidad’”. Resulta relevante señalar esta crítica porque según ella (2010, 69), Báez también explicita su desacuerdo con estas consideraciones. En consecuencia, no es casual que el personaje actriz se vuelva a reafirmar cerca del final de la obra su pérdida de vergüenza al hablar inglés cuando dice: “Now I'm another person / Mouth twisted” (2000, 47).

Asimismo, el uso del espacio sonoro en *Dominicanish* acompaña y reafirma la negritud de la autora. También utiliza este espacio para acentuar su vínculo con la India y la República Dominicana. La protagonista relata a lo largo de la obra que su conocimiento del inglés y del amor provino del contacto con la música *soul* y con el *jazz* para el personaje actriz. Entre sus maestros están los ya mencionados Isley Brothers y los fragmentos de canciones que le sirven al personaje como mantras, entremezclados en el texto dramático. En un momento dado incluye la letra de la canción “For the Love of You” del álbum ya mencionado “The Heat Is On”:

Drifted on a memory⁸³
Ain't no place I'd rather be than with you yeah
loving you
Well three times well well well
Day will make a way for night all I need is a
candle light and a song yeah soft and long
yeah Glad could be here alone with a lover
unlike no other
Sad to see a new horizon slowly coming into
view yeah
I want to be living for the love of you (2000, 29)

⁸³ “Isley Brothers”. Nota a pie de página de la autora.

El personaje actriz se apropia de la letra incluyendo palabras como *well three times* para anunciar la repetición en la canción que realizará a continuación, y que incorpora a lo largo del texto a partir de aquí, así como *yeah*. Al leer estos versos da la impresión que la está cantando (en gerundio).

La protagonista indica poco después lo que hacía para aprender inglés con el cancionero de este álbum: “Frequent flying to the dictionary grooving it / diggin’ it / Fight the power fight the power fight it” (2000, 30). Ella disfruta de sus viajes al diccionario para entender las canciones y, de paso, aprende inglés mientras canta y asimila la frase *fight the power*, título de una de las canciones más famosas del mismo álbum en la que se invita a luchar contra las figuras de poder. De este modo reafirma también, a través del espacio sonoro, su lucha contra el sistema, aunque en ocasiones el contenido de las canciones quizás no vaya acorde con las experiencias de una adolescencia temprana, ya que llama la atención el contenido sexual “‘cause I had the ***vocabulary found / in wet tongues*** and hookie party goers. And / I, believe it or not, was none of the above” (2000, 33). En su furor por el grupo, la protagonista incluye inmediatamente el solo de guitarra más adelante justo después de decir que de este grupo aprendió poesía:

Poetry taught by my teachers:
The Isley Brothers
A turn before the guitar solo side side side
side side side
Point turn stop point turn stop
point turn stop
repeat after me repeat after them (2000, 32)

En estos versos Báez conjuga el espacio sonoro con el corporal, pues mientras habla del solo de guitarra, se mueve y marca este movimiento con su cuerpo mientras pronuncia estas palabras enunciada: de lado a lado, apuntando, girando, deteniéndose. Igualmente, mantiene la presencia de los Isley Brothers cuando dice que repitan después de ella, después de ellos.

Análogamente, otra de sus maestras incluidas en la lista que crece es la una de las más célebres cantantes de jazz, Billie Holiday, conocida como Lady Day, homenajeándola al incorporar también fragmentos de sus canciones y, a quien le dedica un espacio en la obra:

Who can tell what detours are ahead?⁸⁴
Another trial? Sure. Another jail? Maybe.
But if you beat the habit again and kick TV,
no jail on earth can worry you too much.
Tired? You bet. But all that I'll soon forget with
my man (2000, 41)

Esta es una cita de la autobiografía de Holliday *Lady Sings the Blues* en la que mezcla fragmentos de varias canciones, como “Detour Ahead” y “My Man”. Ella dijo esto en los conciertos en el Carnegie Hall (Holman Jones 2007, 85). Esta cita resume la filosofía de vida de la cantante. Rescato de esta cita la pregunta con la que empieza, pues es una de las grandes interrogantes en la vida respecto a la incertidumbre del futuro. De hecho, uno de los grandes temas de Lady Day es el amor, tema recurrente también en *Dominicanish*. Cerca del final de la obra, Báez explicita a sus maestros, por un lado, para reafirmar una vez más su negritud en un contexto en el que, como acabado de mencionar someramente, lo racial determina la realidad cotidiana en Estados Unidos; y, por el otro lado, relacionándolos con el amor. La protagonista destaca a Billie Holiday y cómo ha aprendido con ella de las altas y bajas causadas por el amor, tal y como ilustra esta cita:

Higher education took me to places of pain and
pleasure History in black and white
Distinguished teachers: Pearl Bailey, Earth
Fantasy, Wind September, Reasons and Fire,
Ella Fitzgerald, Louis Armstrong and the dearest
of all, my favorite Ms. Billie Holiday
teaching me the ups and downs
of the heart
the other side of love (2000, 48)

De este modo, Báez imprime su experiencia en la ciudad de Nueva York, reconociendo el dolor y el placer que la educación universitaria le ha causado, en particular, en lo referente a una Historia (con H mayúscula) dividida en blanco y negro. Por ende, enumera a sus distinguidos maestros, la mayoría fácilmente marginados en la educación universitaria. Dentro de la música, incluye también al grupo Earth, Wind and Fire, a la gran cantante Ella Fitzgerald, y al gran Louis Armstrong. En pocos versos Báez reúne la fuerza de estos célebres artistas afroamericanos que sirven de contrapeso a la historia dividida por raza.

Frente a la complicada realidad neoyorquina en la que vive la protagonista, “Suerte que la 107 se arrulla con Pacheco” (Báez 2000, 42). En el espacio sonoro no podía

⁸⁴ “Billie Holiday”. Nota a pie de página de la autora.

faltar el vivo ritmo de la música de Johnny Pacheco, uno de los cantantes, productores y figuras de la música caribeña más conocidos mundialmente. Este cofundador del sello discográfico Fania, oriundo de la República Dominicana, -en particular de Santiago de los Caballeros-, y radicado en la ciudad de Nueva York, desde niño bautizó con el nombre de salsa a un abanico de ritmos caribeños, como bien explica el propio Pacheco en una entrevista (López 2004): “El público se confundía con tantos nombres: que si el son, la guaracha, el guaguancó, y me dije: 'voy a poner todos los ritmos bajo un mismo techo', y así nació la salsa”. Por lo tanto, la ciudad de Nueva York fue cuna de encuentros e intercambios de salsa desde su nacimiento. Báez incorpora a Pacheco así en *Dominicanish*:

Pacheco tumbao añejo⁸⁵
 Pacheco flauta Pacheco su nuevo tumbao⁸⁶ el
 maestro el artista Tremendo Caché⁸⁷
 compartido en cruz⁸⁸
 Juntos de nuevo como al detalle Tres de Café y
 dos de azúcar⁸⁹ Con el swing del tumbao⁹⁰ y
 Reculando como Ciguapa (2000, 42)

En estos versos Báez homenajea poéticamente al gran maestro musical Pacheco, entrelazando en su propio *tumbao* los nombres de los grupos musicales con títulos de sus discos, y la colaboración estrecha con la reconocida y célebre cantante cubana Celia Cruz. Destaca, asimismo, uno de los instrumentos que tocaba Pacheco, su flauta. Palabra y cuerpo se combinan en los últimos dos versos, comenzando por el swing o movimiento

⁸⁵ La banda de Johnny Pacheco se llama Tumbao Añejo a partir del 1975 al reconfigurarse el grupo con un nuevo cantante, el cubano Héctor Casanova. Cabe mencionar que este cambio surge a raíz de que en 1973 Pete “El Conde” Rodríguez, quien había cantado con Pacheco, comenzó su carrera como solista.

⁸⁶ Nuevo Tumbao es el nombre de la banda de Johnny Pacheco desde 1964 al 1975, en la que cantaba Pete “El Conde” Rodríguez.

⁸⁷ “Tremendo caché” es el título de un disco de Pacheco y su Tumbao Añejo lanzado en 1975.

⁸⁸ Alude a Celia Cruz quien grabó el álbum “Tremendo caché” como vocalista junto a Pacheco y su banda. Pacheco (López 2004) tenía el sueño de grabar a Celia Cruz desde la primera vez que la escuchó tocar con la Sonora Matancera en Nueva York, como señaló en una entrevista. Ambos colaboraron musicalmente en numerosas ocasiones a nivel internacional.

⁸⁹ “Tres de café y dos de azúcar” es el título del disco de Pacheco y su Nuevo Tumbao lanzado en 1973. En este disco hay una canción titulada “Ponle punto” que tiene como estribillo “tres de café, dos de azúcar y ponle punto”.

⁹⁰ El *tumbao* tiene varias acepciones en la cultura popular caribeña. Ángel Quintero (1999, 92) explica así una de sus definiciones: “El ritmo *tumbao*, de evidente ascendencia africana, es (como la forma *son*) aparentemente muy antiguo entre un campesinado caribeño de una amplia y compleja heterogeneidad étnica. No es ni siquiera descartable la posibilidad de que el *son* haya surgido *simultáneamente* en diferentes áreas rurales de Cuba (y del Caribe, añadiría), donde el empleo de instrumentos de cuerda pulsada haya asumido concepciones de ejecución tomadas de los instrumentos de percusión provenientes de África”. Por lo tanto, el *tumbao* se convierte en un ritmo base. También se utiliza *tumbao* para describir una manera de moverse con un ritmo y una gracia particular, que puede ser al caminar.

que trae consigo la música de Pacheco, y dentro del cual de repente surge una marcha atrás, al recular *como ciguapa*. Así, el personaje actriz combina dos movimientos simultáneamente.

A continuación me detengo en una breve digresión sobre la figura de la ciguapa. Comienzo por su significado: una ciguapa es un ser mítico de la República Dominicana que según las leyendas populares vive en las montañas de La Española. Se trata de una mujer cubierta de pelo al punto de ser su vestimenta, pero lo curioso es que se dice que tiene los pies en dirección contraria, es decir, el talón en la parte frontal y los dedos en la parte de atrás (Durán Almarza 2012, 142). Resulta relevante el artículo de Durán Almarza (2012), "*Ciguapas in New York: Transcultural Ethnicity and Transracialization in Dominican American Performance*", pues ella comenta aquí la relevancia de esta figura tanto en la poesía de Josefina Báez como en el imaginario dominicano nacional.⁹¹ Báez junto a Cocco-DeFilippis (2000) retoman esta figura de la mitología dominicana y la pone a deambular por las calles de Nueva York como una inmigrante más, asimilada sin darse cuenta, tema del que habla Durán Almarza.⁹² Por lo tanto, resulta aún más interesante la imagen propuesta por Báez en *Dominincanish*, en la que con un símil retrata a la protagonista como una ciguapa bailando el *tumbao* de Pacheco.

Al llegar a este punto, conviene afirmar que Báez utiliza otro lenguaje que hasta ahora no he mencionado, aunque que ha quedado evidente; me refiero al lenguaje musical. No tan solo cobra vida en el aspecto sonoro del diálogo dicho en escena, y en las canciones entremezcladas en el texto dramático, sino que, además, este lenguaje se potencia al incorporar el lenguaje musical de India en el espacio sonoro. Báez (2000, 47) incluso lo incorpora al texto dramático aquí estudiado de la siguiente manera:

⁹¹ En su artículo Durán Almarza (2012, 142) indaga brevemente sobre el origen de esta figura mítica, que no se sabe bien de dónde surge. Ella (2012, 142) explica que no hay muchas referencias verificables sobre su conexión con la mitología indígena taína. Por ello, Durán Almarza destaca la posibilidad que la leyenda de la ciguapa haya cobrado fuerza bajo el mandato del dictador Trujillo en el intento de crear un mito fundacional de la nación dominicana.

⁹² Estos son los versos que cita Durán Almarza (2012, 141):

Our deity Ciguapa arrived in New York too.

The subway steps changed her nature. In the ups and down to and from the

silver-grey fast worms, her feet became as everybody else's in the rush hour crowd.

She did not notice the drastic change.

This was the first sign of assimilation

– a concept not to be understood but (López 2004) experienced

Sa Ri Ga Ma
Pa Da Ni Sa
Baseball has been
very very very good to me
Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni Sa
Baseball has been very very
very good to me

A pesar de que no se puede traducir de una manera equivalente, la música hindú al sistema musical occidental, *Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni Sa* hace referencia a la escala hindú o *svara* –que significa grado como explica Gajardo Acuña (1970, 44). Este autor (1970, 44) establece que “Los siete nombres de la escala hindú son: *Sharya, Rishabha, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata* y *Nishad*. En forma abreviada se llaman: *Sa-Re (o Ri)-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni*”. Por consiguiente, como un mantra repetido dos veces, en estos versos uno puede percibir cómo Báez trenza los nombres de los *svaras* con el béisbol, discutido anteriormente.

En relación al espacio sonoro, queda aún por mencionar un recurso utilizado en *Dominicanish*, se trata de un mensaje grabado por vía telefónica:

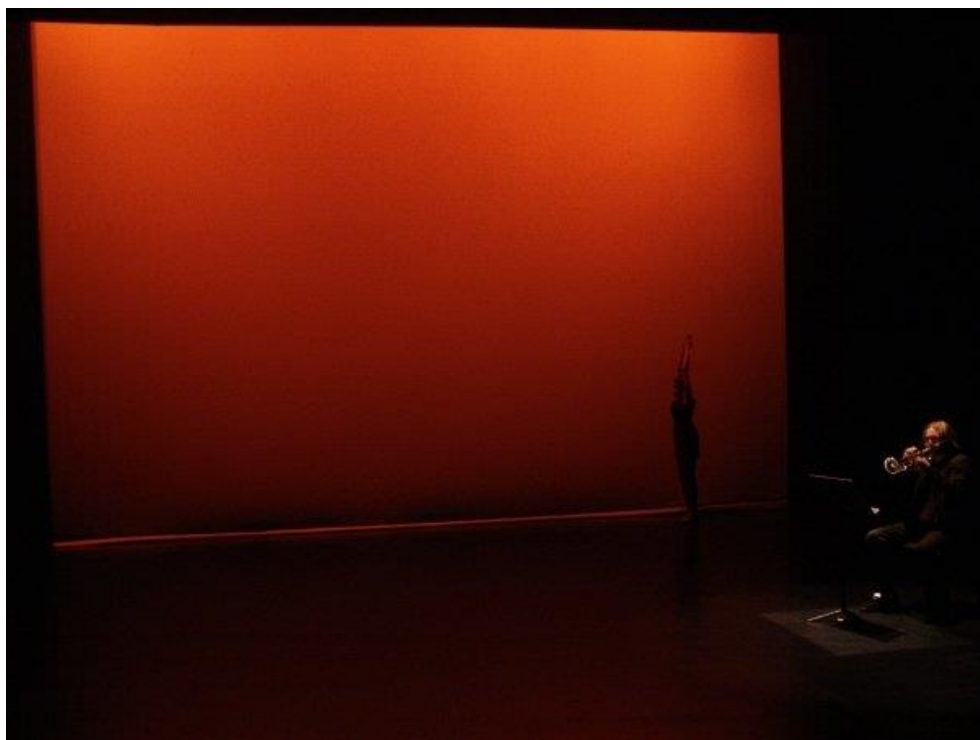
If you want to be prompted in English
press one
If you want to be prompted in Spanish
press two
Enter your card number
To place a domestic but not a national call
dial 809
Todos los circuitos están cerrados
trate su llamada luego
1 kk
Please leave your message at the
sound of the beep (2000, 44)

Además de ser un recurso de comicidad inesperado, estos versos hiperbolizan de manera poética una situación cotidiana que muchos enfrentan en Estados Unidos al llamar a un cuadro telefónico. Suele suceder que cuando una persona hace una llamada para recibir un servicio de atención al cliente, pasa de mensaje en mensaje pregrabado antes de poder hablar con algún representante de la compañía. La estructura de este mensaje sigue un patrón similar a la mayoría de los mensajes en los cuadros telefónicos. No se sabe quién a quién está llamando ni a qué compañía, ni si es un solo mensaje o son varios correspondientes a distintas llamadas. Pero se puede intuir que se trata de una persona que requiere hacer una llamada utilizando una tarjeta de llamadas, al aclarar que hay que marcar el número de la tarjeta, y luego el código de área que se debe utilizar: 809.

Me detengo un momento en este código de área utilizado a conciencia, pues actualmente corresponde a la República Dominicana. En realidad, hasta el 1996 era el código de área para todo el Caribe, incluyendo territorios estadounidenses como Puerto Rico. Por esto, la aclaración en el mensaje señalando que hay que utilizar este código para hacer *To place a domestic, but not a national call*. La traducción al español de esta frase sería “hacer una llamada nacional, pero no una nacional”. Esto se debe a que la traducción de *domestic* al español, según el diccionario Oxford, sería “nacional” en este contexto. Ciertamente, la traducción de estos versos al español no hace sentido, pues no se entiende cómo se puede hacer una llamada nacional y al mismo tiempo no hacerla. La respuesta probablemente sea que con estos versos Báez pone el dedo en la tensión que surge cuando Estados Unidos diferencia lo nacional de lo *domestic*. Es decir, que si uno está en Estados Unidos y quiere llamar, por ejemplo, a Puerto Rico, un territorio estadounidense, sería una llamada *domestic*, que no tiene el mismo cargo de una llamada internacional; es normalmente más costosa. Sin embargo, en un mensaje tan cotidiano se deja claro que la isla borinqueña sigue sin pertenecer a la nación. De este modo, estos versos ilustran la compleja relación entre Estados Unidos y el Caribe.

Pero, no hay que perder de vista que la persona en cuestión nunca logra comunicarse con nadie, pues todos los circuitos están ocupados, y este contestador automático invita, al que desea efectuar la llamada, a intentarlo más tarde. Y un millón de veces más tarde, o sea *1 kk*, cuando pasa finalmente la llamada, en lugar de una persona responde una máquina contestadora para dejar un mensaje grabado, incrementando así la comicidad. Por lo tanto, no se logra la comunicación deseada de persona a persona entre tantos intentos, máquinas, reglas, números y grabaciones. En fin, este mensaje resume una situación que a muchos nos ha ocurrido, sobre todo si has vivido lejos de amigos y familiares antes de la existencia de la telefonía móvil.

Un último detalle del espacio sonoro que merece la pena apuntar es el uso de la música en vivo en *Dominicanish*. Esta pieza utiliza como recurso sonoro la música en directo de un solista. Durante la entrevista con Durán Almarza (2010, 123) Báez menciona una de las transformaciones de *Dominicanish* a lo largo de los diez años de su representación: “La pieza ahora tiene un trompetista, en vez de un saxofonista”. Para formarse una idea de la incorporación del trompetista Ross Huff en escena, se puede observar la siguiente fotografía.



Después de haber descrito y escudriñado los signos del espacio, corresponde a continuación dar cuenta de la distancia espacial, es decir, la distancia entre el espacio escénico y el diegético. Puesto que ya establecí que *Dominicanish* utiliza una escena cerrada, se favorece una mayor ilusión. Esta se muestra en la distancia espacial comunicativa porque el espacio escénico real de la representación, el escenario, se presenta como tal. Asimismo, si se tiene en cuenta que el escenario más ilusionista es “el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro” (García Barrientos 2001, 147), la distancia espacial interpretativa provoca una mayor ilusión en el espectador, ya que no hace falta recurrir a la convención teatral para imaginar que se está frente a un escenario. Por lo tanto, esta pieza se sirve de un espacio icónico realista. Incluso la utilización del espacio corporal apoyado en la detallada partitura física de la actriz, de las proyecciones en el fondo del escenario, así como del músico en directo, recuerdan todo el tiempo al espectador que no hay distancia entre el espacio escénico y la ficción, o fábula de esta obra. En definitiva, no hay una separación significativa entre la cara significante y el significado del espacio de la representación.

En cuanto a la perspectiva espacial, Báez juega con la relación entre perspectiva interna y la explícita, o dicho de otro modo, entre la perspectiva objetiva y la subjetiva. Partiendo de que la distancia espacial provoca mayor ilusión en el espectador, este ve en

escena una perspectiva externa. Sin embargo, el personaje actriz se transporta a lugares distantes y, de repente, *todo se le convierte en vegetales*, como describe Mir, o se encuentra en un túnel subterráneo, en las calles de la ciudad de Nueva York, o frente al edificio donde vive, tal como ilustran algunas de las fotos incluidas. Con el apoyo de la proyección en el fondo del escenario hace patentes estos espacios, aunque de forma mediada. Sin embargo, el apoyo principal para este juego con la perspectiva interna explícita en el personaje actriz, está en la palabra dicha en escena, dando la sensación que se encuentra por momentos en espacios como estos. Más aún, hay un ejemplo claro de cómo Báez entremezcla el espacio escénico con el diegético, y las perspectivas externa e interna cuando de repente “vuelve sonoros textos leídos en grafittis”, como bien apunta Vivian Martínez Tabares (Martínez Tabares 2007) ocurre en el montaje de la obra. Cabe apuntar que no se trata de una perspectiva interna explícita relacionada con sueños o fantasías, sino más bien es como si el espectador entrara en los pensamientos y la memoria del personaje actriz; es como viajar en el tiempo y en el espacio con ella.

Para concluir este apartado dedicado al análisis del espacio dramático, resulta complejo organizar el significado espacial en esta obra cuando se conjugan los signos del espacio en una estructura espacial errática, que superpone tanto planos como grados de representación espaciales; todo bajo la óptica de una perspectiva espacial subjetiva del personaje actriz, que arroja al espectador hacia el ilusionismo. Y a esto se le añade que cada vez que se crea un espacio a lo largo de la obra, este se desvanece, volando como hacen los pequeños granos de arena de un mandala acabado de terminar. En realidad, se trata de que el espacio cobre significado en una pieza dramática poética, llena de imágenes conformadas desde el cuerpo, de la palabra y de la escena. En un intento por amarrar el espacio con su significado, se puede ver como una macroestructura la oposición dentro/fuera propuesta por García Barrientos en su dramaturgia respecto a los grados de representación. Esta estructura sirve como una especie de sombrilla para combinar los elementos espaciales.

Comienzo, pues, por el afuera, por el espacio exterior. El espacio diegético conjuga lugares tan distantes como India, la República Dominicana, el Caribe y la ciudad de Nueva York, sirviendo este último de trampolín desde el cual se incorporan los demás espacios diegéticos. De hecho, el espacio que marca más su presencia es el urbano, la ciudad; un espacio exterior que en la fábula enmarca al teatro en el que se lleva a cabo el montaje

de *Dominicanish*. En específico, Báez hace patente la ciudad de Nueva York, quizás porque es una ciudad en la que conviven diversas culturas, incluyendo inmigrantes de los espacios diegéticos de esta obra. Detengámonos, entonces, brevemente en este espacio urbano neoyorquino. Hay un pasaje en el texto dramático en el que la ciudad se convierte en protagonista:

Crooked cupid
A woman named City
Hips swing male or female
We swing creating our tale
Male or female we swing
No one to blame or complain but go
Just go let go go slow go fast
But go
Crooked City
A woman named cupid
City glorifying the finest brutality in blue
City nuestro canto con viva emoción
City a la guerra a morir se lanzó
Suerte que la 107 se arrulla con Pacheco (2000, 41-42)

En esta cita aparece una ciudad torcida con un ritmo propio que por momentos puede ser cualquier ciudad, pues si este fragmento se toma en consideración de manera aislada resulta imposible identificar la ciudad a la que se refiere. La cita comienza con la palabra *crooked*, que traducida al español puede significar torcido, pero también deshonesto o fraudulento, según el diccionario Oxford. Báez habla de un cupido torcido, quizás por eso su mala puntería, aunque a lo mejor quiere decir que es un fraude y juega con sus flechas. No obstante, no es tan relevante la traducción exacta, pues pueden ser ciertas todas estas traducciones simultáneamente debido al juego polisémico de Báez en sus construcciones poéticas. Lo interesante es su juego con el adjetivo *crooked* tanto para describir a cupido como a la ciudad. Asimismo, también la mujer está presente, se llame ciudad o cupido, eso sí, la mujer no es la torcida. Da la impresión que esta mujer es la que se mueve en la ciudad.

El movimiento permea estos versos, pues no hay nadie a quien culpar o con quien quejarse, solo queda moverse; un ir sin importar el ritmo, como indica la repetición de la palabra *go* en estos versos *but go Just go let go go fast go slow but go*. Y si además se puede *let go*, o sea, dejar ir las situaciones; lo importante es mantenerse en movimiento. Así Báez ilustra el movimiento vertiginoso de la ciudad, sobre todo en una ciudad con un ritmo tan acelerado como el de Nueva York donde los transeúntes caminan sumamente

rápido, van de prisa a todas partes. Asimismo, el movimiento de caderas, el *swing*, también se encuentra presente, independientemente de si es hombre o mujer. Es en este movimiento, en esta oscilación del *swing*, donde surge el relato. Por ende, estos versos pueden representar una metáfora en movimiento en la que se pudieran muy bien ver reflejado el personaje dramático, quién realiza su propio swing, su propio relato en *Dominicanish*.

Análogamente, otro tema de peso en estos versos es el amor, como apunta la presencia de cupido, figura concebida en el imaginario popular como masculina, pero a la que Báez da su propio toque transformándola en mujer. Aunque en ocasiones cupido no sea honesta, ahí está, presente. De igual modo, la violencia de la ciudad le hace contrapeso al amor. Una ciudad que deja ver su pensar torcido cuando enaltece la brutalidad policiaca, ya que cuando afirma *City glorifying the finest brutality in blue*, hace referencia al abuso de poder de la policía. La violencia inherente de esta ciudad también se muestra en las guerras que en ella se desatan, guerras urbanas en las que siempre esta perderá ya sea la ciudad, o la mujer llamada ciudad, pues se *lanzó a morir* en ellas, como bien sintetiza Báez en la palabra *city*. Pero, ¿quién se *lanzó*, la ciudad, la *mujer* o el *canto con viva emoción*? La respuesta a lo mejor engloba las tres opciones. Mas, es necesario tener claro a qué se refiere por *canto con viva emoción*. Esta frase no es de Báez, sino más bien ella la incorpora en el texto. Este verso, inmediatamente reconocido por una persona dominicana, proviene del himno nacional de la República Dominicana. En el enclave dominicano de la ciudad de Nueva York no será difícil escucharlo en algún momento junto a las protestas contra la violencia policiaca. Entonces, quizás en un espacio de guerras urbanas los tres se lancen a morir: *la ciudad, la mujer y el canto con viva emoción*. Lo que resalta realmente es la violencia que la ciudad provoca en el personaje actriz cuando unos versos más adelante dice que desea bajarse de ella, como si estuviera en un tren, al tirar el freno de emergencia: "*City / I pulled the emergency cord*" (2000, 43).

Empero, la ciudad se convierte en un canto de todos pero que ya no corresponde al nacionalismo dominicano isleño. Báez convierte el canto de viva emoción en un canto subversivo en la ciudad, un canto en el cual reivindica a la mujer y también ser *dominicanish*. Por suerte, en la ciudad también están el swing y el canto de Pacheco antes discutido, contrarrestando la violencia cotidiana, para movernos con *tumbao* al pasar por

sus calles. De esta forma, el espacio urbano descrito poéticamente en los versos acabados de citar acompañan a los detalles, a lo pequeño en lo cotidiano que Báez incluye en esta obra tanto en el espacio público como en el privado, como se ilustra con los pantis tendidos en el baño, el dulce de leche, el *morisoñando*, o el estanco abierto veinticuatro horas.

Como indicado en la perspectiva espacial, el espectador o lector percibe los espacios dramáticos de la mano del personaje actriz mientras expresa su experiencia, desde su subjetividad. No se trata de representar los espacios lo más fielmente a la realidad externa, sino de representarlos según han sido experimentados. Por ello, en una entrevista Báez (Victoriano 2010) sostiene las posibilidades de que un mismo espacio, en tanto significativo, tenga varios significados, pues el aquí, la calle 107, y el allá, La Romana, en *Dominicanish* no coinciden necesariamente con la experiencia de otra persona en el mismo lugar:

Yo me siento muy cómoda en el lugar no definido. Soy de la tribu de la tangente. Aun cuando yo digo aquí es la 107, ésa no es la 107 de un afroamericano, no es la de un blanco, cuando yo digo allá es la República Dominicana, es un allá que no es el allá de un dominicano tutumpote⁹³, blanquito y en yipeta⁹⁴ ni el allá de un haitiano. Aquí y allá, sí, pero no se llega a ninguno de los dos sitios. En verdad no se llega a ningún sitio. Period. Mi La Romana no es La Romana de los que van a la playa, veranean o van a un concierto; no hay playa para los que somos de La Romana. No es tampoco el batey,⁹⁵ *I'm from Downtown La Romana. The town*. [Soy del centro de La Romana. El pueblo]. Ahí no somos interesantes para los sociólogos, ni para los activistas de los derechos humanos ni para las revistas de sociales.

Justamente, esta indefinición espacial, que no llega a lo que García Barrientos llama utopía, describe perfectamente el significado del espacio dramático. Cuando Báez dice que es de la tribu de la tangente se refiere a que su obra en general habla del espacio *in-between* o intersticial propuesto por Bhabha, ya discutido anteriormente. Aunque Báez hace patente estos espacios geográficos en *Dominicanish* –la calle 107 en Nueva York y La Romana– no pretende representar en su obra un lugar real geográfico en particular, por esto resulta tan relevante la perspectiva interna explícita a lo largo de este drama. Pero, al mismo tiempo, Báez se remite a espacios concretos que existen en la realidad como anclaje tanto para ella como para el espectador y lector, tal y como indica en la entrevista

⁹³ Tutumpote significa según el diccionario de la RAE: mandamás o persona que desempeña una función de mando.

⁹⁴ Un *tutumpote blanquito y en yipeta* se refiere a una persona adinerada que tiene un coche todo terreno.

⁹⁵ Batey según definido por el diccionario de la RAE significa: En los ingenios y demás fincas de campo de las Antillas, lugar ocupado por las casas de vivienda, calderas, trapiche, barracones, almacenes, etc.

con Durán Almarza (2010, 130): “En cada pieza mía tiene que haber algo que sea concreto, en términos de espacio. La 107: eso es algo donde tú puedes ir a ese espacio. [...] Porque me hace aterrizar”.

Por consiguiente, el espacio dramático de esta obra se semantiza, rayando en el polo de la tematización, pasando por la perspectiva personal del personaje actriz. Cada elemento espacial que lo compone forma parte de una relación sintagmática, que en su totalidad logra que el espectador y el lector entren en contacto con el espacio tal como lo experimenta el personaje actriz. Esta relación sintagmática parte de lo privado para transformarlo en un espacio público, y alcanza su punto álgido en los siguientes versos que sirven para concluir este apartado: “*Home is where theatre is*” (2000, 37). En *Dominicanish* el hogar, máxima sensación del espacio privado donde uno vive, no se representa literalmente con una vivienda o alguna parte de ella en escena, sino que se vincula al teatro. El personaje actriz habla del edificio en el que vive, da detalles, incluso se proyecta en la pantalla del fondo del escenario un edificio residencial neoyorkino de su barrio, desde la calle, desde el espacio público.

Ahora bien, cuando el personaje actriz dice teatro, se puede entender simplemente el edificio. ¿Pero, qué es el teatro sin el encuentro aurático de los cuerpos de actores y espectadores durante el convivio? Teniendo en cuenta la larga vida escénica de *Dominicanish* y todos los lugares en que se ha representado, cuando el personaje actriz dice que su hogar es donde esté el teatro, se refiere al acontecimiento teatral. En la *Canoa de papel* Barba (1992, 159-160) pone en evidencia la confusión entre el acontecimiento teatral y un edificio destinado para ello, ya que ambos conceptos comparten una misma palabra: teatro. Para comenzar a contestar la pregunta ¿qué es el teatro? Barba propone un canto de Basavanna, quien fundó una religión rebelde en India en el siglo XII, relevante para este comentario sobre *Dominicanish*. En este canto Basavanna pregunta cómo, siendo pobre, puede construirle un templo a Shiva y esta es la respuesta que da:

Mis piernas son las pilastras,
mi pecho es la cripta del altar,
mi cabeza es la cúpula
de oro. [...]
Escucha, Señor de los ríos que se encuentran,
las cosas estables caerán
pero el movimiento perdurará para siempre.

El cuerpo como base es el vínculo de este canto con la obra de Báez, dejando de lado cualquier alusión a la conexión entre teatro y religión. Subrayo más bien la concepción del cuerpo como base del teatro, no el edificio, pues del cuerpo surge el movimiento.

De hecho, Barba (1992, 160-161) menciona justo después de hablar de Basavanna que en 1934 La Academia Real de Italia organizó un congreso mundial en Roma al que asistieron grandes dramaturgos, directores, historiadores, arquitectos y escenógrafos teatrales (Pirandello, Reinhardt, Yeats, entre otros). Bajo la preocupación del devenir teatral dentro de la crisis en la que estaba sumida la dramaturgia, una de las ideas que surgió en este congreso para contrarrestar dicha crisis fue la construcción de un espacio, de una estructura nueva; un edificio de teatro que seguramente renovaría la dramaturgia, según algunos. Lo realmente interesante de esta anécdota fue la respuesta, citada por Barba (1992, 161), de Gordon Craig a esta propuesta de la que incluyo solo el final: “Es probable que los edificios teatrales se hayan construido (quizás con alguna ayuda por parte de los arquitectos) por obra de los dramaturgos. Pero el teatro que precede al drama, y que es el único teatro que cuenta, no era y no es un *edificio*, es el sonido de la voz, la expresión de la cara, los movimientos del cuerpo, de la persona, es decir el actor, *if you like*”.⁹⁶ Subrayo esta diferencia entre el edificio dedicado al teatro y lo esencial para hacer teatro porque todavía hay discusiones similares a esta hoy en día, en las que el edificio teatral cobra incluso mayor importancia que lo que se presenta en escena. No obstante, Craig destaca en su respuesta los componentes del espacio corporal, la importancia del cuerpo del actor o actriz, por encima de la estructura arquitectónica donde lleva a cabo su montaje.

A partir de esta disyuntiva entre la estructura espacial dedicada al teatro y el teatro que precede al drama del que habla Craig, Barba (1992, 161) propone un concepto que combina ambas nociones del teatro, pues según explica, Craig está hablando del actor como “aquel individuo que incorpora una arquitectura en movimiento: una Forma”. *Una arquitectura en movimiento* puede parecer en principio un oxímoron, ya que es difícil que una estructura fija como un edificio pueda estar en movimiento. Mas, sin embargo, al considerar el cuerpo en el acontecimiento teatral como la base de la cual parte el movimiento, el concepto de *arquitectura en movimiento* se puede utilizar para el análisis de la frase *Home is where theatre is*. Investigadores como Victoriano y Durán Almarza

⁹⁶ Cursiva empeada por Barba en su cita de Craig.

analizan esta frase de Báez en sus estudios, pero la relacionan principalmente con la temática de la diáspora y el espacio que ocupa el inmigrante; uno de los focos de sus estudios. Pero, al concebir el cuerpo como base del teatro que precede al drama, tal y como proponen Barba y Craig, se entiende la arquitectura del movimiento imbricada en este verso de Báez, porque vaya donde vaya, lleva su hogar con ella en lo que hace y eso que ella hace es teatro. Ella misma establece en la entrevista con Durán Almarza que su hogar es el teatro y para hacer teatro lo primordial es su cuerpo. Báez (2010, 131) señala este vínculo diciendo lo siguiente:

Para mí, la casa es donde naces, donde se está, donde se ha ido. Es lo que tú llevas. Yo soy mi casa. Yo soy también lo que hago, y lo que hago es eso, teatro. Entonces, yo no creo que la mejor frase de *Dominicanish* sea exactamente esa, porque en poco, yo pude decir toda mi vida. Y eso, cuando yo sea grande, quiero ser así. Decir: 'Home is where theater is. That's it'. Pero el concepto de 'hogar' es eso que tú haces siempre. Y cada día tú vas a tener una definición de eso.

De esta manera, ella explica que su casa es ella, contenida en su cuerpo, con todo lo que se lleva dentro de sí mismo, donde se localiza físicamente el ser en movimiento, viviendo. Por ello, Báez (Durán Almarza 2010, 131) concluye al respecto, en la misma entrevista, que “es muy bueno porque tú caminas, y te llevaste tu casa”, lo que Durán Almarza (2010, 132) sintetiza con la siguiente imagen: “como el caracol, ¿no?”. Efectivamente, a Báez le encanta esta imagen porque, como un caracol, lleva su hogar a cuestas, junto a todas sus experiencias a partir de las cuales crea su trabajo artístico, siempre en movimiento, fácilmente observable en las palabras y composición de su texto dramático, como en su realización en escena. Por ende, el espacio escénico es realmente el lugar de predominancia en *Dominicanish*, pues la fábula en sí remite a un personaje que muestra su caracol en escena al frente del público, sin esconder que está en un teatro ni que se trata de una actriz; sin disimular su espacio corporal lleno de gestos, movimientos, palabras, música, silencios; más bien exalta este espacio real a tal nivel que provoca en el público un efecto de ilusionismo.

3.1.4. Una multiplicidad de presencias y subjetividades habitan *Dominicanish*

Para comenzar el análisis de los personajes dramáticos, conviene apuntar nuevamente, a pesar de la repetición, que *Dominicanish* es un monólogo realizado por una sola actriz, su creadora Josefina Báez. Las únicas personas escénicas que forman parte de esta obra son Josefina Báez y el músico en escena ya mencionado. Al personaje dramático principal y, por tanto patente, que Báez interpreta le he estado llamando personaje actriz o protagonista, ya que no tiene nombre y es la protagonista en la obra dramática. Sin embargo, a lo largo de la obra intervienen algunos personajes dramáticos, aunque son pocos. Esto le da vida a lo que se pudiera llamar siluetas de personajes que tienen breves intervenciones. Se trata de personajes dramáticos de poca definición en cuanto a personajes debido a que resulta poco importante perfilar su identidad para efectos de esta obra dramática, ya que se difuminan tan rápido como aparecen en su pasar por la obra. Sucede con los personajes dramáticos algo parecido al tiempo y al espacio dramático: una mezcla de personajes poco definidos dentro del monólogo del personaje actriz. Son voces que de momento coinciden en el mismo cuerpo escénico de la actriz de una manera fluida, sin transformaciones de un personaje a otro, pero debido a la composición poética de esta obra este tipo de tratamiento de los personajes cuadra y fluye perfectamente. Discutiré estos personajes dramáticos después del análisis de los personajes diegéticos a continuación.

Los personajes diegéticos funcionan como presencias al ser mencionados rápidamente. El movimiento aludido previamente en el análisis del espacio dramático también se puede observar en la manera de transcurrir estas presencias diegéticas. En tanto lector o espectador, desde la poética receptiva parece que uno se convierte en un *flâneur* que camina y observa a estos personajes en su paseo por *Dominicanish*. Algunos de estos personajes ya fueron mencionados inevitablemente en el análisis, motivo por el cual en este apartado los nombraré, pero sin entrar en mucho detalle.

Repaso brevemente a continuación los personajes diegéticos, agrupados temáticamente. Antes cabe aclarar que estos personajes diegéticos son todos personajes ausentes de la obra, con respecto al grado de representación al que pertenecen. Con relación a la música, los personajes que se mencionan en el texto son: los Isley Brothers,

Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Pacheco, el baladista Fausto Rey, y Earth, Wind and Fire. Todos estos personajes nombrados pertenecen a la cultura musical estadounidense, incluyendo a Pacheco quien desde pequeño está radicado en Nueva York, y a Fausto Rey, dominicano que participó en proyectos con la disquera Fania. Con respecto al espacio neoyorquino, el personaje actriz también nombra a la actriz y cantante Pearl Bailey y a la escritora y publicista Shameka Brown. Asimismo, incluye a sus no amigables compañeros de escuela: *the bilingual students* y *the North Americans*. La protagonista los incluye al decir que se burlaban de ella, de su manera de hablar:

Yesterday in homeroom and today in the cafeteria
the bilingual students me cortaron los ojos.
They looked at me with the who-you-think-
you-are-bitch attitude.
And the North Americans laughed at my corny
vocabulary. (2000, 32)

También menciona a sus maestros de escuela poco después: Mister Juarez, su maestro de ESL y Mrs. Kisinsky su “monolingual teacher” (2000, 33). Según el personaje actriz, ambos se sorprendieron respectivamente ante su vocabulario porque utilizaba el léxico sacado de las canciones de Isley Brothers que no necesariamente corresponde con el léxico de una niña debido a las alusiones amorosas, sensuales y sexuales. De esta manera, el personaje actriz utiliza la presencia de estos compañeros y maestros para señalar que no la comprendían, sino que la molestaban. La función de incluirlos realmente se convierte en una forma de caracterización explícita de la protagonista por medio de la cual se describe, pues aclara en su monólogo que esta visión que tienen los demás de ella no tiene nada de cierta.

Por otro lado, hay otra presencia que aparece dos veces en la obra para destacar la realidad de la que viene el personaje actriz: la policía. Las dos ocasiones en las que el personaje actriz la menciona ya fueron discutidas. La primera ocasión en que se refiere a la policía la incluí en el apartado del tiempo dramático en el que el personaje actriz exhorta a manifestarse en contra de la policía: *March against police brutality* (2000, 23). La segunda, la discutí en la conclusión del apartado anterior cuando ella habla de la brutalidad policiaca de la ciudad de Nueva York: ***City glorifying the finest brutality in blue*** (2000, 42). Además, en “Washington Heights List”, uno de los textos originales utilizados en la composición de *Dominicanish*, también menciona la violencia y el abuso de la policía:

Quien mató a Kiko García.
La maldita policía.
Quien mató a Sagrario Díaz.
La maldita policía. (2000, 55)

Como ya mencionado, la violencia policiaca ha causado y sigue causando una alta tasa de muertes injustificadas al año, en muchas ocasiones debido al perfil racial y sociocultural que realiza la policía al abordar a los ciudadanos, y los prejuicios que aquí entran en juego.

En lo concerniente a los personajes diegéticos de la India, el personaje actriz hace referencia a varias deidades. Primero, menciona a Ashoka rápidamente, al hablar de empresas indias. Ashoka, del siglo II a. C., es conocido como el más grande de los reyes, convertido en uno de los símbolos de India al plasmar su imagen en monedas. Asimismo, Báez conjuga concentradamente otras deidades del hinduismo en los siguientes versos:

Mira
weds Khrisna Traffic police
for you with you always
Saraswati travels Durga travels Surya travels
Government approved officer's mess (2000, 36)

Entre las deidades hindús se encuentran, en movimiento y acción, Krishna, Sarawati, Durga y Surya. No obstante, Báez no las separa de lo terrenal, sino más bien están ancladas a la realidad cotidiana del ser humano. Mira, poeta mística hindú del siglo XVI, aparece casándose con Krishna, demostrando así su devoción por esta deidad. La imagen de un policía vuelve a aparecer, esta vez en referencia al tráfico. Mientras la relaciona a un tú acompañado de deidades, de la policía de tráfico y del revoltijo de un funcionario, en quien probablemente recaen los proyectos aprobados por el gobierno. En este tú dirigido al lector o al espectador se conjugan los poderes tanto divinos como profanos, poderes de los que el ciudadano no tiene mucho control.

Por otro lado, la trilogía divina de Saraswati, Durga y Surya viaja entre medio de los menesteres gubernamentales. Estas deidades también están semantizadas en la obra. Saraswati es una diosa que se relaciona con el río Sarasvati, a quien, por lo tanto, se le atribuyen cualidades de limpieza y fertilidad, como simboliza el agua del río según explica David Robert Kinsley (2005, 55). También se le asocia con las manifestaciones artísticas: “Increasingly in her later history her association with a river is deemphasized and her association with speech, poetry, music, and culture in general is affirmed” (Kinsley 2005,

55). Durga es una de las diosas más populares dentro de la mitología hindú que tiene el siguiente rol: “Her primary mythological function is to combat demons who threaten the stability of the cosmos” (Kinsley 2005, 95). Por lo tanto, a Durga se le conoce como la diosa invencible que sana en situaciones difíciles, además se le asocia a una figura materna en la que se resalta su poder curativo. Por último, Surya es el dios del sol, quien atraviesa el cielo con su carro. Además, tiene una hija del mismo nombre, aunque no se habla mucho de ella en el *Rig-veda* (Kinsley 2005, 15). La unión de estas tres deidades, viajando de un lugar a otro, acentúa el vínculo entre el universo y el ser humano que intenta sobrepasar dificultades, crea a través del arte y la cultura.

Báez continua la cita anterior con otras deidades, pero ahora en territorio occidental:

Let' s go to the house of the Lord
Brujo haitiano brujo Colombiano
Brujo de las matas
Let's be real Let's do the impossible.
Recordando al Che
Let' s remember a Ernesto (2000, 36)

Con una frase cotidiana como la del primer verso de esta cita, hay una invitación del personaje actriz a ir a una iglesia, poco importa cuál; se trata más bien de la búsqueda de lo divino. Puede ser también un brujo haitiano, colombiano o cualquiera que use plantas. En fin, uno de los que se anuncian en carteles por la ciudad de Nueva York, ya que Báez utiliza también estos versos sobre los brujos en otra parte de *Dominicanish*, en la que hace su propia mezcla de carteles en las calles neoyorquinas. Sin embargo, el personaje actriz rompe la lista de invocación de deidades para decir una contradicción bastante graciosa, *let's be real let's do the impossible*. No se puede ser serio y realista al mismo tiempo que se hace lo imposible, pero son expresiones dichas frecuentemente en algunos rituales y celebraciones de carácter espiritual o religioso.

Por último, junto a las deidades el personaje actriz invita a recordar a Ernesto Che Guevara, líder revolucionario. Llama la atención que pida que le recuerden, puesto que el Che se ha convertido en un ícono del siglo XX, reproducido en miles de camisetas, chapas y gorras. Quizás la invitación a recordarle es justamente una manera de hacer justicia a la persona fuera de la reproducción de una imagen que va perdiendo conexión con su significado. Definitivamente, la particular lista espiritual del personaje actriz crece e incluye ideas de revolución. Su mezcla ecléctica es una forma de evidenciar la pluralidad

de creencias en el mundo en el que habitamos, ninguna más válida que otra, sino que al ponerlas en un mismo nivel, en una composición poética, lo que provoca es la unión de puntos, la interconexión simultánea de todos estos referentes sin jerarquías. Esta multiplicidad interconectada se sintetiza en estos versos que le siguen a los de la última cita: “Forgotten deities / Looked at me recognized me” (2000, 36). Así, se posiciona el personaje actriz en relación con las deidades olvidadas que al mirarlas reconocen; pero es una mirada de ida y vuelta, ya que el personaje actriz la sostiene también.

Con respecto a la República Dominicana hay un personaje diegético mencionado al principio de importante relevancia histórica:

Balaguer leave us the fuck alone leave us alone
man leave Me alone Dominican cake any
occasion march to take back our street (2000, 23)

Báez se refiere aquí a uno de los expresidentes de la República Dominicana, Joaquín Balaguer. En estos versos evidencia su furia contra este hombre debido a la gran cantidad de años que fue presidente y por su antigua complicidad con Trujillo. El personaje actriz deja claro, de forma agresiva, que quiere que la deje en paz, que deje a los dominicanos tranquilos, y que no se ensañe más por ser presidente. Una reivindicación política que termina en una llamada a manifestarse y retomar el espacio público de los ciudadanos: la calle. Cabe apuntar que Balaguer aún no había fallecido cuando se publicó *dominicanish*, ya que murió en el 2002, por lo tanto, hace sentido que en estos versos el personaje actriz diga con fuerza que la deje en paz.

Aunque no corresponde entrar en los complejos detalles del gobierno de este presidente, ya que nos alejaría de este estudio porque Báez solo lo incluye en estos versos, me limito a dar un breve perfil para efectos de ubicarlo en *Dominicanish*. Balaguer marcó la historia de este país al convertirse en presidente porque el dictador Rafael Leónidas Trujillo lo nombró como tal en el 1960. Sus múltiples años de trayectoria como presidente fueron intermitentes, incluso para las elecciones del 2000 con 94 años y todas las dificultades que esto conlleva, se postuló a la presidencia. Su mandato presidencial lo resumen bien Torres-Saillant y Hernández (1998, 7) hasta el año 1998:

Balaguer was Trujillo’s puppet president in 1961, when the dictator met his death. When the formal dictatorship fell, Balaguer did his best to stay in power by feigning a disposition to embrace democracy, but he had to flee the country in 1962. Supported by the United States, the Catholic Church, the still active military elite of Trujillo, and the Dominican oligarchy, he managed to take power as president again in 1966, reelecting himself repeatedly through 1978 and again from 1986 to 1996, until he decided to strike a deal

with the opposition party, Partido de la Liberación Dominicana, whereby he helped its candidate Leonel Fernández become elected.

Estos autores (1998, 7) describen su presidencia como una llena de “corruption, repression, and autocracy of his governments, which largely brought back the worst vices of nineteenth-century Dominican Politics”.

Asimismo, Junot Díaz en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2009, 90) – galardonada con el Premio Pulitzer de Ficción en el 2008- describe a Balaguer en una extensa nota a pie de página que comienza por su repudio al hablar de él: “Although not essential to our tale, per se, Balaguer is essential to the Dominican one, so therefore we must mention him, even though I’d rather piss in his face”. En esta nota menciona algunos vocablos que ilustran su repulsión hacia Balaguer, como “demon”, utilizado también a lo largo de la novela; y “Homunculus”. Díaz (2009, 90) le atribuye el inicio de la Diáspora dominicana (que él escribe con mayúscula) y termina de rematar su descripción de la siguiente manera: “Considered our national ‘genious’, Joaquín Balaguer was a Negrophobe, an apologist to genocide, an election thief, and a killer of people who wrote better than himself, famously ordering the death of journalist Orlando Martínez”.

Por lo tanto, bajo el mandato de Balaguer la República Dominicana sufrió un éxodo de ciudadanos debido a su gobierno corrupto y a sus políticas represoras. Además, cabe señalar que Balaguer, con el apoyo de Estados Unidos, abrió las fronteras que Trujillo tenía cerradas a emigrantes para facilitar la salida del país a disidentes políticos. Por este motivo el gobierno estadounidense recibió la emigración de dominicanos como una manera de darle estabilidad al gobierno de la República Dominicana que favorecía.⁹⁷ Según Torres-Saillant y Hernández (1998, 42) esta medida entre ambos países no tenía las mismas ventajas para estos dos países, pues el gobierno estadounidense la entendía como una solución a corto plazo: “To the U.S. government, the emigration of Dominicans was a short-term measure that aimed to resolve an immediate political problem, that is, the deportation of revolutionaries who might challenge the government of Balaguer and the new social order”. Es entonces cuando comienza la gran diáspora dominicana a diversos países (incluido Estados Unidos) puesto que “For the first time in history, Dominican society experienced a massive and contiguous exodus of people from the

⁹⁷ Para entender la compleja relación entre los gobiernos de Estados Unidos y la República Dominicana a lo largo de la historia véase el libro *Dominican Americans* (Torres-Saillant y Hernández 1998).

working-class, poor, and peasant sectors of the population” (Torres-Saillant y Hernández 1998, 7).⁹⁸

Por consiguiente, no es de extrañar que en *Dominicanish* la protagonista hable del exilio como una de las consecuencias de las relaciones de poder. Ella se remite a una historia del *Panchatantra* para hablar de la relación entre reyes y sirvientes que comienza así:

Kings and servants depend on
each other
There can be no king without a servant
And no servant without a King (2000, 40)

Esta interdependencia caracteriza a las dos posiciones en este vínculo de poder, aunque ser sirviente no tiene tantas ventajas como ser rey. Por ello, la protagonista destaca la posición que ocupan los sirvientes y la vincula de este modo al exilio:

But then again, how can servants be well?
It is said that the poor, the sick, the dreamers
and the fools always go into exile.
Poor, sick, dreamers and fools exile. (2000, 40-41)

Según la protagonista, son los pobres, los enfermos y los tontos, todos sirvientes, quienes escogen el exilio porque prefieren salir completamente de este círculo de poder. Resulta inevitable vincular esta relación entre reyes y sirvientes a la diáspora dominicana, en la que muchos ciudadanos de la República Dominicana escogen irse del país para salir de la estructura de poder que les oprime. Esta referencia al exilio enfatiza la perspectiva del dominicano que decide dejar atrás su país con la esperanza de una mejor vida, pero ignorando muchas veces la realidad que le espera en el país que le recibe. Aunque la protagonista no menciona las razones de su exilio, probablemente porque ella no tuvo que ver en la decisión ya que era pequeña, sí que lo trae a colación en el texto. Pero según se ha visto hasta aquí de forma breve, el cuadro político de la década de los años sesenta y setenta en la República Dominicana, se puede entender que la familia de la protagonista haya escogido el exilio de la isla caribeña.

⁹⁸ Torres-Saillant y Hernández (1998, 35) incluyen datos sobre el número de emigrantes dominicanos admitidos en Estados Unidos en una gráfica que recoge esta información desde el 1961 (3.045) al 1991 (41.405). Llama la atención el contraste entre estos dos años debido al dramático número de emigrantes que se radican en Estados Unidos en 1995. Pero también se ve en números la diferencia de dominicanos admitidos en Estados Unidos una vez Balaguer toma la presidencia, luego de la muerte de Trujillo, pues para el 1963 hay 10.683 dominicanos que emigran al país norteamericano.

Por lo que se refiere a los personajes dramáticos, patentes por ende, continúo con los dos pequeños diálogos incluidos en *Dominicanish*. El primer diálogo ocurre cuando el personaje actriz viaja de Nueva York a La Romana de vacaciones:

I went back there on vacation
There is La Romana
Here is 107th street ok
Tú sabes inglés?
Ay habla un chin para nosotros ver si
tú sabes
I was changed they were changed he she it
were changed too (2000, 31)

Así, por un lado molestan a la protagonista en Nueva York por su manera de hablar inglés y por otro, cuando regresa a La Romana, también la señalan por su forma de hablar, aunque no del mismo modo. El diálogo en el que se muestra a un personaje dramático está resaltado en negrita, que consiste en una petición para que la protagonista hable inglés. En La Romana no la quieren molestar con esta petición, sino que llama la atención que ella sabe un idioma de moda, el inglés. La persona que emite esta petición quiere escucharla hablar ese idioma, que tanto trabajo le cuesta cuando tal vez la protagonista pensaba dejar de lado durante sus vacaciones. Quizás la persona que habla quiere escuchar el inglés porque le sucede como a la protagonista puertorriqueña del ya mencionado “Pulseando con el difícil”, escrito por Ana Lydia Vega (1994, 12): “Poco a poco se iba consolidando la visión del inglés como lengua de prestigio, progreso y modernidad”. A pesar de que no se sabe si la protagonista accede o no a la petición, donde pone el acento en que todo cambió: inevitable e irreversiblemente, ella ya no es de La Romana, ni tampoco de la ciudad de Nueva York. Hábilmente, Báez utiliza la palabra para evidenciar este cambio, pero también para dar cuenta del aprendizaje de la lengua al repetir que ella y sus compañeros han cambiado, como si estuviera enunciando la conjugación de verbos en clase.

El segundo diálogo en el que aparecen dos personajes dramáticos es en la serie de televisión *Decisiones*, ya aludida anteriormente. Marisol y Julio surgen a partir de la imagen de un anuncio publicitario del Departamento de Salud en el metro de Nueva York. Veamos el diálogo cuando le habla a Julio:

Julio, te quiero mucho pero no tanto⁹⁹

⁹⁹ El texto dramático incluye la siguiente nota a pie de página: “From a public ad from The NYC Health Dept displayed at the subway”.

para morir por ti Julio, I love you so much
but not enough to die for you
Marisol tú no entiendes tú no me quieres ej
maj tú nunca me has querido
Marisol you don't understand you don't love
me In fact you have never loved me
Julio mi amor don't say that remember what
happened to Anita Rosa Raúl and now
Lourdes in decisiones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, (2000, 38-39)

Al hacer referencia a la serie televisiva dentro de este pequeño diálogo, Báez parece que incluye una escena sacada de aquí. Este diálogo da la impresión de ser un guion siguiendo una estructura genérica que pudiera ser la de cualquier pareja en las telenovelas, que se va a separar. Esta conversación está llena de intensidad en torno al tema amoroso en la que Marisol y Julio discuten si se aman o no. Marisol le dice que lo quiere pero no lo suficiente como para dar su vida por él, motivo por el cual Julio le contesta que no lo quiere. Marisol, entonces, utiliza la serie televisiva para resaltar la ideología didáctica que contiene porque, al parecer, Anita, Rosa, Raúl y Lourdes no han tenido buenos resultados en sus decisiones. Marisol deja así saber que no quiere acabar como estos personajes de la televisión. La pequeña escena de amantes, curiosamente, no hace referencia a relaciones de la vida real, sino a una ficción basada en hechos de la realidad, diseñada con una moraleja para enseñar al público qué decisiones están bien o mal tomadas. Por lo tanto, he aquí la crítica a los referentes de comportamiento escogidos y moldeados por un canal de televisión, que principalmente lo que busca es tener más televidentes, y no necesariamente su bienestar. Cabe recordar que la actriz que interpreta al personaje actriz es quien interpreta los dos personajes dramáticos en este diálogo.

Por otra parte, en *Dominicanish* existen también personajes latentes, siempre manteniendo esa presencia fugaz mencionada anteriormente. Esto ocurre cada vez que el personaje actriz se dirige verbalmente a alguien que no está en escena. Un ejemplo de esto es el momento en el que el personaje actriz habla en jeringonza, anteriormente discutido. En esos versos le habla a un *Boy*, que pudiera ser cualquier chico, pero lo relevante es que lo hace presente mediante el espacio verbal, como sucede en este verso: “Boy girl loves you she did she does she will” (2000, 35). Otro ejemplo, también discutido antes, es cuando el personaje actriz le corrige, a una tal Samantha, quién es el más guapo de los Isley Brothers. De esta manera, le habla directamente a un personaje

que no se ve en escena. Estos personajes latentes le dan la posibilidad a la actriz de jugar con el público, ficcionalizándolos así dentro de la obra.

Quiere decir entonces que *Dominicanish* cuenta con un reparto de un personaje principal que consta de una protagonista: el personaje actriz, tan nombrado en este análisis. Por lo tanto, el reparto total incluye a cuatro personajes dramáticos, todos interpretados por la misma actriz: la protagonista, la persona indefinida que le pide que hable inglés en La Romana, Marisol y Julio. En cuanto a la jerarquía, el personaje principal, sin duda, es el personaje actriz y, los otros tres son secundarios y de poca relevancia en la obra, con lo cual la discusión abordará realmente a la protagonista. La configuración de personajes a lo largo de la obra cuenta principalmente con un solo personaje, a excepción de los dos momentos en los que se asoman a escena los otros tres personajes dramáticos mencionados. En estos pequeños diálogos la configuración cambia a dos personajes en escena, tanto en la intervención del personaje que le pide hablar inglés en La Romana como en la conversación entre Marisol y Julio. En cuanto al aspecto cualitativo del reparto cabe apuntar que se trata de un reparto eminentemente femenino, aunque está la casi imperceptible presencia de Julio, un personaje masculino, y, por otro lado, no se define el género del personaje en La Romana, pues ya no resulta necesario. Puesto que el monólogo es la forma de diálogo que prevalece, la voz cantante en esta obra la lleva el personaje actriz que sumerge al espectador y al lector a su mundo femenino en temas de amor y de cotidianidad, como cuando menciona la práctica femenina de tender los panti en el baño. Pero también hay que considerar como aspecto cualitativo que este mundo femenino, al que pertenece la protagonista, está matizado por el hecho de ser una inmigrante dominicana que vive en la ciudad de Nueva York, y que pertenece a la clase trabajadora. En fin, que el personaje actriz casi no interviene con otros personajes a lo largo de la obra. Por consiguiente, la predominancia de una configuración única resalta un “estatismo o carácter cerrado de la situación” presentada en esta obra dramática en la que el poco dinamismo, o variación con respecto a los personajes, centra el foco en el personaje actriz de quien deriva toda la acción dramática (García Barrientos 2001, 158).

Por lo dicho en estos últimos párrafos, a continuación dedicaré el análisis de la caracterización del personaje dramático a la protagonista, ya que la participación de los otros personajes dramáticos es muy pequeña. Tomando en cuenta que la caracterización “pone en primer plano la cara artificial del personaje como construcción” (García

Barrientos 2001, 165) como un proceso a lo largo de toda la obra, es decir, se trataría de un ente poético en escena. Entonces, corresponde discutir cómo es este personaje. Para ello es necesario establecer el carácter del personaje actriz, es decir, el “conjunto de atributos que constituyen el ‘contenido’ o ‘forma de ser’ del personaje” (García Barrientos 2001, 164). De sus rasgos físicos solo se menciona en el texto dramático su naturaleza femenina, pues es mujer, así como su pertenencia a la raza negra, como se vio en el análisis del espacio corporal. Por lo tanto, cobra también importancia la persona escénica que lo interpreta, en este caso la propia apariencia de Josefina Báez, la actriz que lo encarna. Además, en escena se observa que tiene una constitución fuerte que se evidencia en sus gestos, movimientos y utilización de una partitura física elaborada con conocimientos de la danza. Otro detalle del carácter a destacar es su edad, puesto que el personaje actriz se presenta en su niñez, en su adolescencia y en su adultez, a lo largo de la obra. Su condición social de inmigrante *dominicanayork* radicada en un barrio latino trabajador de la ciudad de Nueva York también la caracteriza.

En cuanto a la dimensión sicológica *Dominicanish* ilustra las experimentaciones de la protagonista en temas del idioma, en particular el inglés, del amor y de la realidad que la rodea. En particular se ve en escena qué significa ser *dominicanish* en Nueva York, con todas sus tensiones, dificultades y contradicciones. Esto se nota en el lenguaje híbrido que utiliza, en la mezcla de elementos dominicanos, antillanos, latinoamericanos y estadounidenses que la rodean, así como en la cultura afroamericana que descubre en esta ciudad. Pero no hay que olvidar su experiencia con la cultura de India, ya que la obra está llena de referencias a esta como se ha podido observar ya. En fin, su caracterización encaja perfectamente con la experiencia de una persona dominicana llegada a Estados Unidos en la década del setenta, momento en el cual entra en contacto con todos estos elementos.

Al considerar estas dimensiones del carácter de la protagonista, el grado de caracterización de este personaje es complejo. En otras palabras, “la cantidad y variedad de atributos” (García Barrientos 2001, 168) conforman un personaje polifacético. La redondez de ella se muestra cada vez que deja ver sus miedos y sus pasiones; se concientiza sobre su negritud, se descubre a sí misma y va plasmando una opinión crítica cada vez más pronunciada. Hay que añadir a la caracterización de la protagonista que ella no deja de tener un gran dominio del lenguaje al enunciar un monólogo de alta

construcción poética como se ilustró en el análisis del texto dramático. En definitiva, llama la atención en este personaje el grado de síntesis entre lenguajes, canciones, filosofías, espiritualidad y realidad urbana para crear su propia manera de profundizar en la realidad que la rodea, en la que indudablemente se permea la subjetividad de su autora, Josefina Báez.

A propósito de los cambios de caracterización, el personaje actriz corresponde a una caracterización variable. Debido a la forma no lineal en que está construida la obra, el carácter de este personaje no sufre un gran cambio o transformación, pero sí una variación puesto que el contraste entre la inseguridad en su niñez, y la seguridad que se desprende de su filosofía de vida como adulta, evidencian en escena que, en efecto, su carácter cambia. De hecho, en el transcurso de la obra se va viendo de forma fragmentada cómo la protagonista se fortalece y se reafirma en sí misma. Por lo tanto, este personaje oscila entre un carácter fijo con variaciones, sobre todo cuando es niña, y un carácter variable de adulta.

En lo que concierne a las técnicas de caracterización comienzo por la ausencia de nombre del personaje actriz. En ningún lugar de la obra dramática aparece ningún apelativo que haga referencia a su nombre. Por esta razón, he escogido diferenciar a la persona dramática de la actriz que interpreta este papel con el nombre de personaje actriz. Esto sirve para evitar la confusión entre la autora, creadora y actriz Josefina Báez, que conforman la persona escénica, y el personaje principal de *Dominicanish*. La ausencia de un nombre propio de este personaje dramático tiene también una lectura en su significado. Como bien resume Claudio Mir (Báez 2000, 11) en su paratexto crítico, esta obra condensa la experiencia de vida de este personaje dramático que a su vez se nutre de la experiencia de vida de la autora y actriz, Josefina Báez: “Dominicanish is Josefina’s journey through the past and future. The beginning of her formative years, her long trips to India through Washington Heights and La Romana. It is the fragments of the story of a little migrant girl”.

Ahora bien, aunque esta obra se puede considerar autobiográfica, cabe recordar que se trata de una creación artística con una vida autónoma, es decir, una *poíesis* en toda regla. Aunque parezca evidente decir esto, lo que me interesa resaltar es que no se trata de una obra que se reduce a lo autobiográfico para hablar de la vida particular de Josefina Báez, sino que como obra dramática. Hay que tener en cuenta siempre su doble

naturaleza, real y ficticia, así como la manera en que se conjuga cada detalle que la compone. Tomando esto en cuenta, entonces la falta de nombre de este personaje tiene también una doble cara. Por un lado, contribuye al proceso de identificación en el espectador, confundiendo los límites entre la persona escénica que interpreta el personaje dramático a tal grado, que se pudiera llamar Josefina Báez, al personaje actriz. Sin embargo, este no es del todo el caso ya que, por otro lado, este personaje no tiene un nombre propio porque pudiera ser la historia particular de cualquier persona que haya tenido esta experiencia de vida. A Josefina Báez no le interesa crear una identificación literal en la que sobresalga el protagonismo de su historia. Sino más bien, esta anonimidad del personaje ilustra también lo que la propia Báez (2000, 7) menciona respecto de sí misma: “Y yo soy igual a un fricatán de gente que tenemos orígenes sociales similares; quienes intercalamos risa y llanto, gustos y sustos, dolores y tambores, bachata y rap, aquí y allá. Yo soy una Dominican York”. Si ella se considera igual a mucha gente, entonces, la falta de nombre del personaje actriz le permite acercar este personaje a la experiencia de vida de los espectadores, ya que pudiera ser la historia de cualquiera con *orígenes sociales similares*. Dicho esto, en realidad la palabra que mejor representa al personaje actriz es un nombre común inventado, que da título a esta obra dramática: *dominicanish*.

La caracterización de la protagonista surge de ella misma de forma explícita, implícita, verbal y extraverbal. Ella utiliza la técnica de caracterización reflexiva, esto es, “la caracterización de un personaje por sí mismo” (García Barrientos 2001, 175), puesto que es ella misma la que se va exponiendo en escena como se ha podido ver a lo largo de este comentario. Recapitulando brevemente su caracterización reflexiva explícita y verbal ilustrada en las citas hasta aquí expuestas, a ella le gusta el soul, el jazz, cantar y manifestarse en la calle por sus convicciones. Asimismo, ella considera que sus verdaderos maestros están en la música, en la filosofía de Adi Shankara, en el *Panchatantra*, en la poesía. Su gran dificultad de pequeña era aprender inglés y, poco a poco, en escena va mostrando la apropiación de un lenguaje propio, un lenguaje poético construido a partir de lo que la define y con lo que se identifica: el inglés, el español, la música, lo caribeño, el hinduismo, lo afroamericano, el barrio, la ciudad de Nueva York y La Romana. Ella dice que habla como boricua, pero también evidentemente como

dominicana y como neoyorquina. Sus amigos son marginados, de hecho, los nombra según cómo se les conoce o identifica en el barrio, y no por sus nombres propios:

Jangueo con el pájaro del barrio
Me junto con la muchacha que salió preñá
Salgo con mi ex
Hablo con el muchacho que estaba preso
Garabatié paredes y trenes (2000, 43)

Ella no se deja llevar por el rechazo que sus amigos pueden sentir en el barrio por ser homosexual, el quedar embarazada muy joven o ser un expresidiario. Incluso dice que se relaciona con su ex y que ha pintado grafiti en paredes y trenes, yendo así en contra de lo que se pudiera considerar un comportamiento decente en el barrio.

Quizás lo que más llama la atención del texto verbal dicho por el personaje actriz es su habilidad para ilustrar el mundo y la realidad que ve, como si el espectador o lector se transformara en unas gafas encima de sus ojos, y observara las imágenes que danzan frente a la protagonista. La técnica de caracterización explícita verbal aparece cada vez que describe lo que ve en espacios urbanos, en el edificio y en la casa que habita, pero está inevitablemente entremezclada con la técnica de caracterización implícita, ya que a partir de lo dicho verbalmente existen implicaciones más profundas que el espectador y el lector pueden conectar. Por tanto, más allá de lo que la protagonista observa de forma literal, ella expone su visión de vida que también la caracteriza, por ejemplo cuando dice lo siguiente cerca del final de la obra:

Ni aquí ni allá
Not even with your guiri guiri papers
There's no guarantee
Here, there, anywhere
There's no guarantee
Without accent or PhD (2000, 48)

El personaje actriz tiene claro que en la vida no hay garantías de nada, que poco importa dónde uno se encuentre, tener o no acento al hablar, estudios o documentación legal. De igual modo, el tema del amor se mantiene constante a lo largo de la obra, dando así más redondez respecto a la psicología y carácter de la protagonista.

Por otro lado, la técnica extraverbal también enriquece el proceso de caracterización de la protagonista. Como el cuerpo es el eje fundamental de este personaje, la técnica extraverbal, que se basa en el espacio corporal y en la apariencia, anteriormente analizados, se sostiene sobre todo en la partitura física elaborada en

escena. Torres-Saillant (Báez 2000, 13) expone en su paratexto crítico en inglés la relevancia de este espacio corporal: “Dominicanish reveals her relying on kuchipudi, a classical Indian dance form, to create a rhythmic structure that will believably frame the life of Dominicans in New York City”. Resulta interesante cómo este autor vincula la visión del espectador sobre la partitura física, destacando la verosimilitud de la misma. Para él la estructura rítmica creada a partir del cuerpo sirve de marco a la palabra dicha. A pesar de tener movimientos provenientes de una cultura tan distante geográficamente como India, la protagonista presenta la vida de una persona dominicana radicada en Nueva York, una *dominicanyork*. De hecho, Torres-Saillant (Báez 2000, 15-16) vuelve a marcar la importancia del cuerpo en esta obra en su paratexto crítico escrito en español: “Se trata de un texto en que cada palabra importa y que adquiere mayor significado en cada gesto -coreografía de las manos y expresión facial calculadas a un ritmo marcado por la precisión matemática que enseñan las convenciones del baile kuchipudi”. Por ende, la manera en que la protagonista ejecuta su partitura física, compuesta de distintos tipos de danza y gestualidades urbanas y cotidianas, y la relaciona con la palabra, añade otra capa de información respecto a su caracterización.

En lo relativo a las funciones del personaje resulta difícil distinguirlas al ser una obra que tiene un solo personaje dramático de significancia. Recordemos que hay tres tipos de funciones: la pragmática, la sintáctica y la semántica cuya discusión forma parte de la conclusión del apartado de personaje dramático al discutir su significado. La función pragmática da cuenta de “la doble cara” del personaje dramático y su relación con la presencia del dramaturgo como “meneur du jeu” en relación al público (García Barrientos 2001, 177). La protagonista desempeña una función pragmática parecida a la delseudemiurgo. Aunque el personaje actriz no se presenta dirigiendo la representación, el hecho de que Josefina Báez sea quien lo interprete produce una fusión de su voz como dramaturga en la protagonista creando así un efecto de *meneur du jeu* frente al espectador.

Por otro lado, en la discusión de la función pragmática García Barrientos relaciona la presencia del coro en el teatro griego con la función pragmática de “informar de lo que sucede ‘fuera’” al público (2001, 179). A pesar de que García Barrientos solo destaca el rol informador del coro en el teatro clásico griego y no habla directamente en este apartado del uso del cuerpo o de la poesía coreada, no pude dejar de lado la posibilidad de

mencionar aquí el paralelismo entre el cuerpo del personaje actriz y el del coro en la antigua Grecia, tanto en el teatro como en la poesía coreada, después de leer el siguiente comentario en uno de los paratextos críticos. Torres-Saillant (Báez 2000, 15) vincula al personaje actriz con la poesía coreada griega de la siguiente manera: “El texto verbal cobra vida sobre todo en la gramática corporal de la bailarina que lo ejecuta. Se podría considerar como la forma más genuina de poesía coreada ya que en el teatro griego antiguo el coro le debe su nombre no al hecho de que canta sino de que baila”. Aunque Torres-Saillant no abunda sobre esta idea más allá de esta cita, señalo una brevísima y ligera observación al respecto, sin entrar en más detalle que el mero hecho de apuntar la relación del cuerpo con la palabra.

Araceli Laurence (Dubatti 2008a, 9-26) en su artículo “El actor en el teatro griego clásico” hace un corto y acertado recorrido por los diversos roles del actor en escena en la Grecia antigua, en el que incluye, por supuesto, la tragedia y la comedia. Uno de los aspectos que menciona es el coro, el que relaciona con la danza y el canto: “La palabra coro hace referencia a un grupo de personas que, en el teatro clásico, entonaban juntas y danzaban –era más un desplazamiento que una danza- en el espacio de representación” (Dubatti 2008a, 19). Si bien Laurence detalla que la danza no era muy elaborada, sino que consistía principalmente en un desplazamiento de un lugar a otro, resulta interesante para este análisis considerar el cuerpo del personaje actriz con una función parecida a la del coro en el teatro antiguo griego. Báez crea una línea de movimiento en escena que se entrelaza con la palabra dicha, pero al mismo tiempo es independiente. Es decir, que en esta obra la palabra dicha por el personaje actriz se sustenta también con la partitura física en escena. Así pues, su cuerpo cumple una suerte de función comentadora del texto dramático de manera muy sutil porque la partitura física se relaciona con el texto, nace de lo escrito de la misma forma en que la palabra sale del cuerpo al escribirla. No obstante, a partir de que se empieza a construir la partitura física esta va tomando una autonomía en el texto. Por consiguiente, en la partitura física se conjugan los elementos del texto dramático como la danza *kuchipudi* para hablar de India, los gestos cotidianos urbanos, creando un ritmo propio que, en ocasiones se acelera y en otras, se ralentiza con relación también a la palabra dicha en escena.

En cuanto a las funciones sintácticas corresponde señalar que son particulares. Quiere decir que en *Dominicanish* el personaje actriz se relaciona con el argumento de la

obra de una forma particular. La protagonista es el hilo conductor a lo largo de la obra; son sus experiencias las que ella conjuga de forma poética. Sin este personaje la obra no tiene lugar, pues sostengo lo dicho al principio de este comentario analítico: *Dominicanish* es una obra de personaje. Dicho de otro modo, del personaje actriz emana el argumento, siempre relacionados a su vida y experiencia.

Respecto a la distancia personal corresponde dar cuenta de sus tres aspectos: temático, interpretativo y comunicativo. La distancia personal temática es la que mide la relación entre ficción y realidad con respecto a la persona ficticia y la real, esto es, personajes, actores y espectadores. Para ello García Barrientos propone tres tipos de personajes: idealizado, humanizado y degradado. La protagonista ciertamente pertenece al tipo del personaje humanizado puesto que no se presenta como superior o inferior a los actores o espectadores, es decir, “ni por encima ni por debajo de nuestra condición” (García Barrientos 2001, 186).

La distancia interpretativa personal mide la relación entre la actriz y el personaje actriz. Respecto a la interpretación hay todo un juego entre distancia e ilusionismo. Como se puede comprobar en el análisis esbozado hasta ahora, el trabajo desempeñado en la combinación de la partitura física y el texto dramático, da cuenta de ello. Báez está constantemente bordeando las fronteras entre la actriz y el papel que interpreta, mostrando así la doble cara del personaje dramático. Por momentos se ve en escena al personaje con sus miedos, inseguridades y retos, pero, se rompe cada vez que se ve, por ejemplo, el movimiento de la actriz en escena y su destreza física, pues ella no necesariamente se mueve de forma cotidiana como lo hace una persona en la calle. Asimismo, cada vez que la actriz juega con la modulación de su voz hablando más lento, o en un registro más bajo causa distancia, llevándola a lugares no comunes dentro del plano de la realidad cotidiana también. Quizás uno de los ejemplos que ilustra mejor la distancia interpretativa personal es cuando el personaje actriz se presenta como niña acabada de llegar a la ciudad de Nueva York, intentando aprender inglés. Como mencionado anteriormente, en ese momento hay una distancia grande entre la actriz adulta y la niña que interpreta.

Por último, respecto a la distancia personal corresponde hablar de la distancia comunicativa, aquella que mide la relación entre el personaje y el público, siempre dentro de los polos de distancia e ilusionismo. Como el personaje actriz es uno humanizado esto

causa gran “identificación emocional del público con él” (García Barrientos 2001, 187). A pesar de que el personaje actriz tiene un carácter rico y complejo, la manera fragmentada con que se caracteriza a lo largo de la obra, dando saltos temporales y espaciales, ofrece la oportunidad al espectador de identificarse emocionalmente con el personaje actriz. Quizás sea por lo que sostiene Torres-Saillant (Báez 2000, 13) en su paratexto crítico: “*Dominicanish* makes a point about the complexity of the Dominican experience in the riskiest possible way, namely by parting with the illusion of transparency”. Esta transparencia de la que habla Torres-Saillant se ve tanto en el texto dramático como en la escenificación de la obra, pues la protagonista no esconde nada, se muestra tal cual. Así, el espectador tiene la posibilidad de identificarse con lo que experimenta el personaje actriz en tanto inmigrante en una ciudad tan grande y diversa como Nueva York. También se puede identificar con su historia de vida, sus descubrimientos de lo que es el amor, su disfrute por la música y su experiencia en la escuela. Pero primordialmente la identificación del espectador está sujeta a su experiencia. Por lo tanto, si un espectador vivió en Estados Unidos durante la década del setenta y le gustaba el *soul* y el jazz se va a identificar más que uno más joven que no haya conocido esta década. De la misma manera, un espectador que haya conocido la ciudad de Nueva York en esa época y se paseara por los mismos barrios, o si es caribeño, va a conectar lo que percibe en escena con su propia experiencia. En fin, como se ha visto *Dominicanish* ofrece una gran gama de referentes temporales, espaciales y culturales que desencadenan el proceso de identificación en el espectador y en el lector.

Por otra parte, el proceso de distanciamiento alcanza su mayor expresión en el momento en que la actriz interpreta los roles de Marisol, Julio o la persona en La Romana. Ello supone un quiebre escénico del personaje actriz que le recuerda al público que, en efecto, está observando una obra dramática. Merece la pena concluir la distancia personal comunicativa con un último ejemplo ya discutido en la ficción dramática que provoca distanciamiento: el verso. Aunque el uso del verso se justifica fácilmente dentro de la convención dramática o de teatralidad en escena, no deja de producir distancia en el público, ya que en la vida cotidiana no se habla así. Pero Báez juega con este elemento en su poética ya que incorpora palabras y expresiones de la cotidianidad dominicana, de la neoyorquina, de la *dominicanyork*, de la estadounidense y del Caribe. Cuando el

espectador escucha este léxico local se identifica con lo que le resulta cotidiano, dependiendo de su experiencia vital.

La perspectiva personal en un principio parece difícil de abordar e identificar debido a la construcción poética y fragmentada de esta obra. Aquí el personaje actriz es de carácter objetivo o externo, por lo tanto, de perspectiva personal externa. La perspectiva personal permite referirse a personajes subjetivos, es decir, a un personaje en escena que ve a otro, pero que no todos lo perciben durante la representación, incluyendo el público. Este es el caso de los personajes antes llamados latentes con los que el personaje actriz conversa en sus viajes temporales y espaciales, tales como Samantha y la persona en La Romana que le pide que hable inglés, así como también, cuando se dirige a un interlocutor que no está en escena diciendo *Boy*. Ninguno de estos personajes aparece en escena, como tampoco se simula que estén en un espacio latente; se supone que están ahí junto al personaje actriz cuando ella conversa con ellos. Por consiguiente, se les pudiera llamar personajes subjetivos dentro de la perspectiva personal.

Contrario al análisis de las dos obras de Teresa Hernández, a lo largo de este apartado dedicado a los personajes he ido incluyendo el significado de la protagonista y su universo personal. Por ende, para concluir conviene sintetizar su significado a la luz de las funciones semánticas. Dicho de otro modo, a continuación discurre sobre la significancia del personaje actriz en esta obra, lo que representa y su relación con el mundo real. Si hay un tema fundamental en *Dominicanish* es la construcción de una subjetividad basada en la experiencia real de cada uno; una subjetividad pensada desde lo cotidiano donde se fraguan deseos, frustraciones, descubrimientos, observaciones, determinaciones. Esta obra muestra en escena la composición propia del personaje actriz que no atiende a discursos hegemónicos, que no intenta adaptarse a ellos, sino que les contesta. Estos discursos hegemónicos que narran desde el poder lo que es la nación, como señalado con respecto al tema racial en la República Dominicana y Estados Unidos, proponen definiciones sobre la identidad que no parten de la diversidad ni del encuentro multicultural para instaurarse; no son inclusivos. Así pues, en el momento en que una persona no está incluida en estas definiciones, resulta inevitable que desde cada individuo surjan cuestionamientos a las narraciones de la nación y de la identidad a partir de la diferencia.

Este proceso lo describe bien Bhabha (1990, 4) en la introducción de *Nation and Narration* donde invita a analizar los significados de los discursos respecto a lo que es la nación, como bien lo resume aquí: “the ambivalent, antagonistic perspective of nation as narration will establish the cultural boundaries of the nation so that they may be acknowledged as ‘containing’ thresholds of meaning that must be crossed, erased, and translated in the process of cultural production”. Báez cruza estos umbrales llenos de significados y realiza su propia traducción¹⁰⁰ en su obra artística, como se puede ver en *Dominicanish*. Bhabha (1990, 6) también indica la relación con los márgenes que surgen entre las naciones y sus narrativas, los que aparecen de la siguiente manera: “Each time the question of cultural difference emerges as a challenge to relativistic notions of diversity of culture, it reveals the margins of modernity”. Estos márgenes entre poderes políticos y económicos se revelan en la producción cultural, tal como lo indica Diana Taylor (1994, 4-5): “But the very real imbalances in political and economic power that exist between the dominant and marginal reproduce themselves in the cultural arena”. Justamente esos márgenes saltan a la vista a lo largo de la obra y es entre ellos en los que se mueve el personaje actriz y que, por consiguiente, los pone de manifiesto.

¿Qué márgenes cohabitan, entonces, en la protagonista? Pues los denominados hasta ahora: mujer negra *dominicanyork* –por lo tanto, inmigrante- que entra en contacto con la cultura de India. No tan solo cohabitan estos márgenes, sino que también el propio personaje actriz, al reafirmarse en estos márgenes, construye un discurso contra la negrofobia y la xenofobia. El proceso de caracterización de este personaje se nutre de la combinación que realiza Báez (2000, 6) de estos márgenes en lo que ella llama una multiplicidad de trinidades que se vinculan constantemente entre sí: “There is a multiplicity of trinities that create unexpected / bonds”. Aunque en el apartado dedicado a la ficción dramática las mencioné, no las había relacionado con esta multiplicidad de trinidades. A modo de recapitulación, estas trinidades comienzan con la geografía: “A chosen geography, La Romana, New York, and India” (2000, 6). Luego añade el uso ecléctico de símbolos, tiempos y lugares. A su vez el tiempo se subdivide también en tres: pasado, presente y futuro. Asimismo, también indica la división del alma, el cuerpo y la mente conjugado con lo local, lo global y lo universal, dicho a través de un monólogo y un

¹⁰⁰ Utilizo la palabra traducción en el sentido que proponen Rancière en *Le spectateur émancipé* y García Canclini en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

diálogo, estableciendo así una conversación: “Soul body and mind local global universal / Monologue dialogue conversation” (2000, 6). Es en esta multiplicidad donde ella se siente cómoda a su manera, tres veces, manteniendo así una trinidad: “com fortable comfor table comfort able” (2000, 6). Esta multiplicidad se observa bien en la presencia de tantos referentes de distintas culturas; referentes que se materializan también a través de la cantidad tan grande que ocupan los personajes ausentes ya discutidos. Además, a partir de estas múltiples trinidades se conforma la obra dramática, y de aquí surge el personaje actriz con sus propios márgenes.

Según Lorgia García-Peña, esta sobrepoblación de márgenes conviven a tal grado que la protagonista se sale de lo marginal: “She is no longer the marginal, for she represents the *contact zones* between all other voices. She is not weak for she has the power to “pull the emergency cord”; she performs the act of resistance by making the audience “stop” to listen to her minority language, Dominicanish” (2008, 39). En otras palabras, no solo el personaje actriz utiliza estos márgenes para destacarlos o para identificarlos independientemente unos de otros, sino que directamente los incorpora a tal punto que se fortalece así con la unión de estos en escena, dirigiendo su relato al público. El mejor ejemplo de esta fusión de subjetividades es su lenguaje, pues la protagonista no habla inglés o español sino *dominicanish*.

Por consiguiente, en el cuerpo del personaje actriz hay una constante negociación de subjetividades como propuesta contestataria contra la posibilidad de una identidad nacional unívoca. Así como propone Taylor respecto al título del libro que edita junto a Juan Villegas (1994, 14-16), *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and theatricality in Latin/o America*, existe una constante negociación en el momento en que un grupo de integrantes se reúne, en este caso para trabajar el tema de este libro. En la protagonista ocurre un proceso similar al que Yolanda Martínez-San Miguel (2003) indica en su libro *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico* sobre la ciudad de Nueva York: un lugar en el que la cotidianidad conlleva una continua negociación debido a la convivencia de una multiplicidad cultural. Más aún, ella (2003, 388) propone un Nueva York como otra isla más del Caribe debido a la gran concentración de inmigrantes de este espacio geográfico. Si ya de por sí el Caribe implica esta negociación esto se eleva al cuadrado en Nueva York, pues como apunta García-Peña (2008, 35): “The city functions

as an imaginary nation in which races, nationalities, and ideologies can be negotiated and subverted through daily exchanges”.

Esta negociación de razas, ideologías y nacionalidades se lleva a cabo en este personaje dramático, revelando su doble cara –la real de la actriz y la ficticia del personaje- pues es en el cuerpo de la actriz donde sucede. Según García-Peña (2008, 35), las negociaciones que se producen en la protagonista le permiten mayor libertad para definirse y moverse: “Only by being a Dominican-York is Josefina able to reinvent herself as Indian, black, and Caribbean”. Su subjetividad contiene una multiplicación intersubjetiva que produce una suerte de identidad en fuga, en constante movimiento, plasmado en una doble vertiente: la diegética en el personaje y su historia; y también la escénica a través del cuerpo de la actriz en movimiento. Por lo tanto, el movimiento encarnado en la protagonista tiene indudablemente una connotación semántica en la obra ya que el movimiento es una característica inherente del migrante. Camilla Stevens (2010, 40) sintetiza la simbología del movimiento de la siguiente manera a partir de la afirmación de Báez como *Dominican York* en su paratexto:

On the one hand, “una Dominican York” identifies a particular U.S. Latina identity and suggests that her drama of identity has been making a bicultural home in New York. Indeed, one of the text’s stories of migration is the artist as an adolescent adapting to North American culture, especially the experience of learning English. On the other hand, Báez’s statement suggests that her bicultural condition uniquely positions her to be open to the world of cultural influences surrounding her, implying that her identity can never truly be fixed and is always on the move.

Sin embargo, hay dos detalles que pueden causar conflicto en esta cita de Stevens. En primer lugar, aunque Stevens en su artículo elabora la idea de que la identidad no es fija, sino fluctuante y estudia en el caso de *Dominicanish* la complejidad de la identidad en el personaje principal, en esta cita se pudiera entender que reduce la identidad del personaje actriz a una identidad latina particular con la que Báez no está de acuerdo. Esto se debe a que el término latina o latino sirve como aglutinante de una multiplicidad de subjetividades que pierden su diversidad y complejidad, que mantienen una jerarquía racial, como establecido anteriormente. En segundo lugar, a pesar de que hay una conexión ineludible entre Báez y el personaje actriz que ella construye en escena, hay que matizar la naturaleza dramática de esta obra donde coexisten las dos caras del personaje dramático, pues el personaje actriz no se denomina textualmente *Dominican York* a sí misma, sino que es Báez quien lo dice. En la obra Báez no tiene la necesidad de decirlo

sino que lo muestra, pues la protagonista trae a escena qué es ser *Dominican York*. De esta manera Báez realiza en su obra una de las máximas de la teatralidad en escena: no decir si no hacer. Me interesa más bien destacar de esta cita las subjetividades del personaje actriz respecto a las distintas edades que coexisten en la persona escénica, así como la característica principal de este personaje: siempre está en movimiento.

Por otra parte, el personaje actriz se rebela contra los sistemas binarios en su multiplicidad de trinidades. Me refiero a oposiciones binarias como el bilingüismo (inglés o español), la bicultura (dominicana o estadounidense). Estas oposiciones han estado presentes en muchas obras dramáticas que tratan el tema de la diáspora y del inmigrante, pero no lo están en *Dominicanish*. En su lugar la protagonista destaca un entramado, un tejido de trinidades. La propia Stevens (2010, 32) lo explica en la declaración de intenciones que hace en su artículo respecto a las cuatro obras que analiza: “The stories of return I will analyze briefly here juxtapose contradictory discourses on migration and in large part refuse to construct binary nativist/disaporic positions on *dominicanidad*”. En esta obra no se trata, pues, de oponer al dominicano de la diáspora contra el dominicano de la República Dominicana, tampoco de ver con nostalgia la vida dejada atrás, o de resaltar el trauma que vive la protagonista al llegar o al volver de La Romana. Báez (Galán 2014) deja esto claro cuando dice en una entrevista: “No hay resentimiento social. Solo conocimiento de que ASÍ ES”. Más claramente *dominicanish* abole cualquier alusión a la oposición binaria, como claramente expresa Torres-Saillant en su paratexto crítico:

It disdains binary representations of ethnicity which authors often use when speaking about their identity. This text does not reflect a rapport between the cultural axes of American and Dominican. To do so would falsify the predicament at hand. Americanness and Dominicanness can hardly be deemed polar extremes since neither is itself homogeneous. Dominicanish resists and combats rigid definitions of culture.

En el universo de esta obra el eje principal es el personaje actriz, a través de este se quiebran nociones de homogeneidad, pues propone armónicamente la experiencia de lo heterogéneo, de encontrarse cómoda en este espacio de hibridación, en el sentido que propone Néstor García Canclini. Él (2008, 14) define cuidadosamente el proceso de hibridación en la introducción de su libro *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* de la siguiente manera: “*entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma*

separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas".¹⁰¹ Puesto que él (2008, 15) parte de la premisa que no existen formas puras a las que uno se pueda remitir desde la cultura, sino fusiones de elementos que se producen constantemente. Por ende, en *Dominicanish* el personaje actriz genera una nueva estructura en escena, concebida a su vez por su creadora poética Josefina Báez.

He dejado la discusión del principio de *Dominicanish* en el montaje escénico para concluir este apartado dedicado al personaje porque es un claro ejemplo de la intersubjetividad del personaje, sus márgenes, y de cómo el movimiento escénico simboliza el desplazamiento de un inmigrante. García-Peña (2008, 29) hace una detallada descripción de este comienzo para empezar su análisis de *Dominicanish*. Aunque cada representación es distinta por definición, sobre todo esta obra que ha tenido una larga vida, la imagen con la que abre la obra ya deja saber al espectador que el personaje actriz es una inmigrante. Esto se debe a que la obra comienza con un oscuro total que se va disipando al verse iluminado el escenario, poco a poco, con luces de color naranja, dando así la impresión de que amanece. Como se pudo observar en una de las fotos del espacio dramático, en particular la que discutí con respecto al juego de sombras, el personaje actriz tiene las manos juntas, levantadas por encima de su cabeza, mientras que su cuerpo se ondea como si estuviese en el mar. Según García-Peña (2008, 29) su cuerpo simboliza un barco llegando a puerto. Esta interpretación no se aleja para nada del texto, ya que el personaje actriz incluye la imagen de salir del barco: "just out of the boat" (2000, 30). Se sitúa al personaje directamente en su nuevo hogar, que es al mismo tiempo Nueva York y el teatro. Recordemos el análisis sobre el verso dicho por el personaje actriz *Home is where theatre is* que propone una arquitectura en movimiento, que pudiera muy bien ser el bote.

En definitiva, Báez logra una caracterización del personaje actriz en la que palabra y cuerpo conforman un tejido, en clave de línea de fuga, que da cuenta de la experiencia del inmigrante que se desplaza constantemente y que se define a partir del movimiento. Mezclando la experiencia de lo cotidiano y de lo pequeño en un personaje que tiene su propia identidad, pero que pudiera ser cualquiera, Báez crea un ente poético que propone un camino de vida, sin resentimientos, sin idealizaciones, con sus traumas trabajados, lleno de fuerza y vitalidad. Este personaje pudiera ser cualquiera, razón por la

¹⁰¹ Cursiva utilizada por García Canclini.

cual no tiene nombre, pues como bien dice la creadora en una entrevista (Victoriano 2010): “En muchas instancias, muchas frases en el texto podrían ser de un personaje distinto”. Esto no sorprende por la diversidad de referencias culturales que se multiplican a lo largo de la obra, y de las cuales el espectador puede escoger fácilmente aquellas con las que se identifica.

3.1.5. *Fuñiendo los niveles dramáticos en dominicanish*

Corresponde a continuación el último apartado de análisis dramático de la obra que nos ocupa. Como ya se ha visto en los dos comentarios anteriores, los aspectos y temas de distancia dramática, perspectiva y niveles –los tres componentes del apartado de la recepción- ya se han ido discutiendo en los apartados previos. En particular se han discutido los primeros dos componentes, dejando los niveles para este apartado. Recuerdo que el primer aspecto da cuenta del juego entre el ilusionismo y el antiilusionismo, o dicho de otra manera, toma en cuenta los aspectos de distancia discutidos anteriormente en los apartados dedicados a: personajes, tiempo y espacio. Para empezar, la distancia representativa se subdivide en tres tipos de distancia –la temática, la interpretativa y la comunicativa- para poder medir el juego que emplea Báez entre los dos polos, el efecto de ilusionismo y de antiilusionismo en *Dominicanish*. Por medio de este juego el público percibe la doble la ilusión de realidad creada por la parte diegética y su rompimiento cada vez que se le recuerda al público que se trata de una ficción, de una obra dramática. Por lo tanto, cuando se realiza este quiebre de ilusión el público percibe que, en efecto, está viendo una obra de teatro y es entonces que ocurre el efecto de distanciamiento.

Sin embargo, en esta obra hacer referencia al juego de Báez en la distancia dramática resulta muy complejo debido, otra vez, a la estructura poética que sostiene esta obra; lo mismo sucede con la perspectiva y los niveles. Los constantes quiebres de la diégesis están de manera tan imbricada que no se pueden enumerar, pues están sucediendo durante toda la obra como se ha visto y se verá a continuación, ya que no son cortes claros, y además forman parte de la columna vertebral de esta obra.

Consiguientemente, a continuación resumiré como se da cada aspecto y solo daré algunos ejemplos.

La distancia temática observa el trayecto entre la ficción de la obra dramática y la realidad fuera de ella, compartida por actores, espectadores y lectores (García Barrientos 2001, 199-200). Dentro de la distancia temática, no hay una distancia temporal muy marcada ya que va de los años setenta al presente de la representación, acercándose así a la distancia temporal cero. Esto favorece la identificación del público con la época que se representa. Cabe recordar que se trata de un drama poético donde se mezclan los tiempos durante la representación, lo que convierte esta obra en acrónica, creando así un poco de distancia en el público. En lo que concierne a la distancia espacial, al incluir tantas referencias geográficas respecto a la República Dominicana, Nueva York e India, entonces sí existe una distancia amplia que rompe con el concepto de unidad espacial aristotélica. Pero al contener referencias del mundo contemporáneo se acorta esta distancia, creando un poco más de ilusión. La distancia personal temática, por su parte, resulta también de menor alcance debido a la humanización del personaje actriz y a los otros tres pequeños personajes dramáticos.

La distancia interpretativa mide lo interpretado y sus intérpretes (García Barrientos 2001, 200). En el caso de la distancia interpretativa temporal también es de cero, pues se trata de un drama contemporáneo, por lo tanto el tiempo en que se desarrolla la ficción coincide con la época temporal de la representación. Aunque cabe mencionar de nuevo que se representan varios tiempos entremezclados, sin necesariamente hacer un cambio claro del tiempo. Entre estos tiempos mezclados se incluye el presente real de la escenificación; entonces, también hay una isocronía por momentos. Asimismo, la distancia interpretativa espacial crea una mayor ilusión, pues se trata de un espacio icónico realista, un espacio convencional que resalta la cara real del teatro en el que se representa. Sin embargo, hay que mencionar que mediante el uso de las luces que iluminan a la actriz, de momento aparecen imágenes como la que comienza la obra, transformando el espacio en uno icónico estilizado. Esto se quiebra cada vez que se utiliza la pantalla de proyección, pues así se evidencia la cara real del teatro.

Ahora bien, la distancia interpretativa personal relaciona al actor y al papel que interpreta. Justamente es en la distancia interpretativa donde más juego de ilusión y antiilusionismo existe con respecto al personaje actriz, y la actriz que lo representa. Por

un lado, la distancia resulta menor porque se pudiera encontrar a una persona como la protagonista en la realidad del espectador. En cambio, también hay que considerar la importancia de la partitura física y cómo confluye con el texto dicho en escena. En otras palabras, el cuerpo de la actriz provoca una gran distancia al realizar las acciones físicas en escena; acciones que distan de la palabra en algunos momentos, y en otros la apoyan. Por lo tanto, el quiebre creado por la actriz en su uso del cuerpo produce constantemente un distanciamiento de la ilusión del personaje, haciendo patente la doble cara de papel y actriz. Aparte, el modo de hablar en verso del personaje también produce distancia del papel de la protagonista en la obra. Un ejemplo es el uso de la boca al principio de la obra, momento en el que ocurre un resquebrajamiento de la ilusión del personaje. Para ilustrar este ejemplo me sirvo de las palabras de García-Peña (2008, 29-30) basadas en su observación de tres representaciones de la obra entre el 1999 y el 2002, como indica en una nota (2008, 41):

Soon after her entrance, the stage lights up and the artist's mouth starts to move, fast and abruptly, talking about itself, as if it existed apart from the body that stands immobile, suddenly forcing the audience to confront meaning in very different ways. The first few minutes of the monologue employs the Brechtian alienation effect, producing feelings of confusion and anxiety. Words in a semi-familiar language seem to flow without any obvious connection [...] while the audience seems puzzled yet interested in what this mouth is molding as it produces these unfamiliar sounds.

Mientras dice *every sin' is vegetable* saborea la palabra *vegetable* varias veces, se va desintegrando en la boca, saborea a la vez un vegetal -el significado- y la palabra -el significante- a través de su boca que comienza a moverse a distintos ritmos, entre distintos significados, rompiendo así una visión unívoca de la palabra. Al mismo tiempo ella separa la boca del resto del cuerpo, focalizándola. La actriz convierte la palabra en una vía para traer a escena una multiplicidad de posibilidades, de significados, desde su cuerpo, sentando así las pautas para el resto de la obra dramática. En este momento causa un quiebre de la realidad de la ficción, de la historia que cuenta, y la trae al presente compartido con los espectadores. García-Peña explica este quiebre con las técnicas de distanciamiento brechtiano, dado que a ella la remite al cuerpo real de la actriz, que le produce confusión y ansiedad. Aunque, hay que tener en cuenta que esta es su reacción particular al rompimiento de la fábula, a esta *forma poético-teatral de extraña factura*, en palabras ya citadas del paratexto crítico de Torres-Saillant. No necesariamente produce confusión y ansiedad, pues solo está remitiéndose al

instrumento esencial del ente poético en el escenario. En realidad, la actriz capta la atención del público como actriz y no personaje, recordándole así que está sentado en una sala de teatro, siendo receptor de una obra de teatro. Así lo indica García-Peña (2008, 30) en la continuación de la cita anterior: “The performance of language proves powerful because the actress is able to persuade the audience to listen to her experience and perhaps indulge her in considering an entirely new way of looking at society and history, if only for a brief period of time”. No cabe duda de que el propósito de este efecto de distanciamiento es parte de una propuesta para provocar la reflexión sobre la relación del cuerpo con la realidad; para observar la realidad que nos rodea desde otra perspectiva donde se ven los múltiples significados de un solo elemento o concepto. De este modo, convierte el distanciamiento en un acto político también cuando se vincula esta polisemia a conceptos de nación, inmigración y cultura. En consecuencia, García-Peña concluye lo siguiente respecto al momento en que el personaje actriz señala que no va a poner su boca como un guante: “The exaggerated gestures of the mouth, as the performer pronounces these words, shows the forced dislocation that results from the imposition of the new (immigrant) identity”.

Por otra parte, la distancia comunicativa mide la relación entre el público, la sala, y el personaje actriz, o sea, la escena en tanto “experiencia estética” (García Barrientos 2001, 201). Entonces, la distancia comunicativa personal es mayor, como bien se acaba de discutir, pues está percibiendo a la actriz constantemente. Por consiguiente, al tomar en cuenta la distancia interpretativa personal, el cuerpo tematizado de la protagonista produce distancia en el público. Aunque el público no se ficcionaliza o se convierte en personaje directamente en esta obra, el personaje actriz está constantemente interpelándolo en tanto público. Dicho de otro modo, no hay una cuarta pared que los separe puesto que el personaje actriz muestra la cara real del teatro, como repetidamente establecido.

Una manera clara de cómo el personaje actriz consigue esto es cada vez que dice tú, o más bien, *you* en escena. Este tú aparece a lo largo de todo el texto de manera fluctuante. A veces el personaje actriz se refiere a un *Boy* -antes mencionado en el ejemplo de la jeringonza- como si fuese un personaje en escena. Pero en otras ocasiones claramente se dirige al público. Por ejemplo cuando utiliza un pasaje en referencia al filósofo y pensador de la India Adi Shankara para referirse a la realidad:

For example you see a rope and think it is a snake.¹⁰²
As soon as you realize that the rope is a rope, your false
perception of a snake stops, and you are no longer
distracted by the fear which it inspired. (2000, 45)

En este momento está interpelando al público de manera general para expresar la relación que uno, en tanto ser humano, tiene con lo que percibe alrededor y la posibilidad de ver lo que no está al frente de uno, sino lo que uno cree que ve. Además, este ejemplo hace referencia a la intertextualidad de las enseñanzas de este pensador. En particular, es un pasaje de la doctrina consolidada por este pensador llamada *advaita vedanta*, en donde se apela a la visión subjetiva de cada uno respecto al mundo que nos rodea, pues la persona que cree haber sido mordida por una serpiente se da cuenta de que solo era una sogá. Este uso de un escrito intertextual en sí mismo provoca distancia en el público aunque no se conozca de dónde proviene este pasaje, pues en el instante en que se cuestiona la percepción de la realidad, el mismo provoca en el público una reflexión. Incluso se pudiera decir de este pasaje, que se refiere a lo que ocurre en escena durante la representación, es decir, que uno puede ver, por ejemplo, un personaje ficticio en escena a una actriz, o a ambas a la vez. Definitivamente, el público se identifica con el personaje actriz, con su transparencia en escena al contar su percepción del mundo que la rodea, y que posiblemente se parezca a la experiencia de algún espectador o de alguien a quien conozca. No se trata de que la historia de otras personas sea exactamente igual a la del personaje actriz, aunque resulta fácil que un espectador se identifique con alguna de las situaciones, o imágenes experimentadas por la protagonista debido al amplio uso de referentes; también se puede perfectamente identificar con la sensación de pertenecer a algún margen de la sociedad, como los descritos anteriormente.

Puesto que ya se estableció que *Dominicanish* es un drama contemporáneo la distancia comunicativa temporal es simple. En lo referente a la distancia comunicativa espacial habría que resaltar que sala y escena se enfrentan, ya que la disposición espacial es frontal. Corresponde a una relación entre sala y escena cerrada, favoreciendo así la ilusión en el público del espacio dramático. Así pues, el espacio dramático provoca una gran identificación con el lugar donde se realiza la representación. Al mismo tiempo el espacio dramático produce distancia en el público por medio de la proliferación de referencias espaciales pertenecientes al mundo real contemporáneo; algunas

¹⁰² Báez escribe aquí la siguiente nota a pie de página: “Adi Shankara”.

proyectadas en la pantalla al fondo del escenario, otras meramente aludidas mediante el espacio verbal. Los carteles callejeros, la publicidad y los grafitis utilizados en esta obra dramática son un ejemplo de cómo se quiebra la fábula, al incorporar estas referencias reales que los espectadores pudieran haber visto dependiendo de la experiencia de cada uno.

En fin, como dicho antes, esta obra está constantemente jugando con los polos de distanciamiento e ilusionismo, pues ambos extremos no están realmente enfrentados sino finamente entrelazados. Cabe incluir además que la estructura fragmentada y la forma “no aristotélica” en la que está construida forma parte de la utilización del recurso del distanciamiento, al igual que sucede en las obras discutidas de Hernández. No hay duda de que ambas autoras utilizan el distanciamiento en la línea de Brecht para crear una ruptura, una distancia en el espectador, y que le lleva a reflexionar sobre lo que sucede en escena. En consecuencia, la noción de diversión propuesta por Brecht en el comentario previo también se emplea en esta obra, pues inexorablemente en escena se muestran acontecimientos sociales contemporáneos que provocan reflexión sobre la realidad de un o una inmigrante en Nueva York. De hecho, Torres-Saillant (Báez 2000, 16) declara que esta obra propone una visión particular de la nación, abierta a la interpretación, sin excluir a nadie: “Dominicanish ofrece un marco ontológico abierto donde todo lo que cabe empíricamente en la vida de los compatriotas en la diáspora necesariamente ha de caber en la formulación de lo que somos como nación”. Sobre todo me interesa considerar esta obra dramática como *un marco ontológico abierto* a la interpretación de cada espectador y cada lector, del que cada uno elabora sus propias reflexiones. Torres-Saillant lo usa para pensar en la diáspora como parte de la nación, pero el público y el lector sacarán sus conclusiones personales, sus propias traducciones, porque Báez lo que propone es un diálogo abierto, una conversación con el público.

Ella misma lo explicita en una entrevista cuando le preguntan por la recepción del público de *Dominicanish* en los diversos lugares en los que se ha representado. Corresponde, por tanto, para concluir esta sección de análisis de la distancia, incluir las distintas recepciones del público de esta obra. A pesar de que ellas entran dentro de la distancia comunicativa, considero que sirven también como cierre de la distancia y puente a la perspectiva. Báez cuenta el diálogo abierto con el público neozelandés en la entrevista publicada en la revista *Pterodáctilo* (Enrique González-Conty, Torrado y Torres

Narváez 2011). Ella comienza por establecer al público como uno totalmente distante de la realidad dominicana y de la del *dominicanyork*, a lo que agrega la reacción de una espectadora de diecinueve años:

Pues en Nueva Zelanda recuerdo la reacción del público. Allí no sabían ni que había una isla que se llama la República Dominicana, ni que había una diáspora y hablarle de Dominican York era mencionarle algo totalmente desconocido para ellos. Todo este cero fue importante para mí. Que te confrontes con eso y ver qué destila *Dominicanish* en ese entorno es bien gratificante. Por eso fue que lo hice. Entonces, cuando llegué a Nueva Zelanda, una niña de 19 años en una universidad me dijo: “*Miss Báez, I have a lot of questions, but I don’t want any answers.*” Y fue tan profundo eso para mí. Ella salió con esa entereza de haber tenido el diálogo en una de las avenidas donde yo puse una de las partes y ella puso la otra. *That’s profound.*

Esta cita revela claramente la propuesta de conversación de Josefina, pues la entabla con el público después de la representación. La reacción de la muchacha ilustra perfectamente el diálogo que propone Báez, en este caso un diálogo que suscita en esta espectadora preguntas a las que ella buscará sus propias respuestas para así conformar su propia reflexión. Asimismo, este ejemplo evidencia el propósito de Báez con su obra performance en la que el público debe poner su parte, siguiendo uno de los ejes del teatro épico de Brecht.

Por otra parte, en la misma entrevista a Josefina (2011) le llamó la atención otra reacción a su obra de una persona en la última función que ofreció:

La última presentación fue en el Fuel Festival en Hamilton donde estaban todas las personas importantes en el ámbito del teatro de Nueva Zelanda. En mi presentación, una señora molesta con el tema de mi pieza fue la primera en levantar la mano y me dijo: “*I’m a pākehā [blanca en lengua māori] in my country founded by my family and I felt very upset.*” A lo que yo le respondí: “*Well, you know what. That is the essence of it. Not what we say but how we feel, the migrants. I’m so glad that you experienced how we live, even if it was just for 20 minutes.*” Y ella se molestó aún más. Pero al final lo gratificante fue que yo le pedí que me escribiera sus comentarios para aprender de ellos. Y ella me escribió una carta y desde ahí nos seguimos escribiendo de vez en cuando. Para mí esta experiencia fue bien significativa porque yo entiendo que las piezas no son para que le gusten a la gente. Son para que se den diálogos o no. En este caso, sí lo hubo.

En esta ocasión una espectadora se sintió ofendida, excluida y molesta al ver la obra. Pero Báez le dio la vuelta a su comentario al decirle que así como se sintió la espectadora al final de la obra también se sienten los migrantes, pues la sensación y la experiencia de una persona que emigra van más allá de la palabra. A partir de este intercambio, surgió otro intercambio por escrito entre las dos, un diálogo a partir del diálogo escénico, que se multiplica sobre la experiencia de mundo de cada una. En Santo Domingo fue otro cantar,

tal como expresa Josefina (2011) justo después de la cita anterior; la respuesta al diálogo fue el silencio:

Presenté *Dominicanish* en el 3er Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo en el 2001. Pero creo que fue la peor presentación que he dado. Terrible. Había un eco, yo estaba casi llorando, y estaban todos mis amigos porque el Festival Internacional había invitado a todo el mundo. Incluso a mis antiguos maestros. Pero lo que pasó que yo realmente valoro es que había un silencio de complicidad. Eso no lo había tenido antes con ningún público o no había sido tan evidente. Quizás era inconsciente pero era como si me dijeran “eso que ella está haciendo, eso soy yo también.” Y eso fue lo que yo sentí.

Sobre todo sorprende la complicidad de la que Báez habla frente al tema de la negritud, relevante frente al discurso hegemónico de *negrofobia* antes discutido. Asimismo, cabe destacar la opinión generalizada de que los dominicanos que se han exiliado del país dejan de pertenecer a la nación, por tanto el que haya habido una complicidad es de alta significancia. De hecho, Junot Díaz (Miranda 2009, 23) explica bien el rechazo a los dominicanos de la diáspora en una entrevista donde atribuye a algunos locales de la isla la asociación de la nacionalidad exclusivamente al territorio geográfico:

It’s funny how some people in the Dominican diaspora don’t see any diaspora whatsoever –who believe that somehow, miraculously, at some imaginary level, that a nation exists as some sort of pure territorial space, and that therefore the insane level of connectivity that late modern capitalism brought and that international divisions of labor, which produced a lot of fucking waves of immigration –that all of these things don’t exist. The idea is just that there’s a Dominican Republic and there are people who live in it –even though the people who live in it is also contested- and everyone who lives outside of it isn’t Dominican.

Pero esto, no ocurre solo en este contexto, sino que la actitud de rechazo al que se va del país también pasa a nivel del Caribe, como es el caso de Puerto Rico donde hay muchas personas que no consideran puertorriqueños a los que llevan viviendo en Estados Unidos un tiempo, como tampoco a los de segunda y tercera generación.¹⁰³ Se asocia así la nacionalidad a una identidad fija y sujeta al territorio en el que se nace y se vive. Incluso en la misma isla borincana también ha habido, y hay, tensión respecto a los inmigrantes dominicanos y cubanos que viven en la isla, complicando así la visión de la nacionalidad

¹⁰³ Para este tema controvertido véase el libro de Rosalina Perales *Me llaman desde allá: Teatro y performance de la diáspora puertorriqueña*. También véase *Divided Borders Essays on Puerto Rican Identity* de Juan Flores, así como *Negotiating Performance: Gender, sexuality, and theatricality in Latin/o America* editado por Diana Taylor y Juan Villegas.

local, porque entonces quiere decir que el concepto fijo de nación no está solamente ligado al territorio, sino a la ascendencia en la familia.¹⁰⁴

Por último, en relación a la recepción del público de esta obra, durante la misma entrevista en la que Báez (2011) cuenta su experiencia en Nueva Zelanda y en la República Dominicana, también incluye a la diáspora dominicana en la ciudad de Nueva York:

Sobre *Dominicanish* siempre se ha dicho que eso no es dominicano, que lo que bailo no se entiende, que eso es para los blanquitos, para los intelectuales. Y por cierto, las primeras veces que presenté *Dominicanish* el público era en su mayoría *white liberals*. Pero la recepción al final, cuando lo presenté por última vez en el Harlem Stage, fue distinta. En el público había un 35% de afroamericanos que juraban que yo era afroamericana y también había muchos dominicanos, mucho caribeño en general. Es decir, que fue el primer año en Nueva York frente a un público diferente. Así que cambió la cosa. Y en una de esas últimas presentaciones una señora me rogó que no dejara de hacer el performance. Esto me dice que la reacción fue positiva.

Aquí Báez destaca el rechazo a la obra con relación a lo dominicano, pero también a la puesta en escena que incluye su propia mezcla de danzas diversas y teatro en la partitura física que realiza. De igual modo, resulta interesante la relevancia de la experiencia subjetiva de los espectadores, pues la misma obra presentada a distintos públicos provoca distintas reacciones. De manera general respecto a la audiencia, los que Báez llama liberales blancos no encuentran una identificación en la obra, sino más bien se acercan al polo del distanciamiento. En cambio un público afroamericano logra una fuerte identificación con la temática sobre la negritud, así como también se identificaron más con la obra los caribeños que la vieron. Así pues, estas citas demuestran cómo la obra puede producir más ilusión o antiilusión dependiendo de la proveniencia de los espectadores, porque cada uno trae su propia experiencia al acontecimiento teatral, en su participación del lado de la *poíesis* receptiva, como suele suceder en el teatro.

En lo que concierne la perspectiva dramática, ya abordada en otros apartados, conviene entrar de lleno en ella ahora. Ni qué decir tiene que en este punto del comentario de *Dominicanish* resulta altamente complicado dilucidar el punto de vista con el que se identifica o no el público, puesto que la autora, creadora y actriz coinciden en la misma persona: Josefina Báez. Por consiguiente, se funde la figura del dramaturgo, entendido según la dramaturgia de García Barrientos, con la dramaturgia de actuación y

¹⁰⁴ Para el tema de la migración del Caribe hispanohablante dentro del mismo Caribe y en Nueva York véase el libro de Yolanda Martínez-San Miguel *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*.

con el personaje actriz. En un intento de tirar de los hilos de este entramado, discutiré la presencia del punto de vista objetivo con el subjetivo, poniendo de manifiesto la intersubjetividad que ocurre en el acontecimiento teatral. Como se acaba de ver en el análisis de la distancia dramática, los polos de identificación y de distanciamiento están íntimamente imbricados en el momento en que espacio, tiempo y personajes de la ficción, hacen referencia al presente compartido con el público durante la representación. Por ello, se puede decir que esta obra incurre en una “identificación distanciada”, término que García Barrientos (2001, 203) toma prestado de Dort. Entonces, la perspectiva externa está subyugada al personaje actriz y a la figura del dramaturgo simultáneamente, ya que son la misma persona. De esta forma, el espectador se ve obligado a compartir la perspectiva interna explícita de la protagonista durante su monólogo, pues expone su subjetividad en escena. Es decir, que el público logra una identificación fija con este personaje a lo largo de la obra; principalmente porque una de las alteraciones de la perspectiva interna en este personaje protagonista es la paralipsis. Dicho de otro modo, este personaje camina por las fronteras entre la perspectiva interna y externa, haciendo difícil en la recepción conocer el entorno que poco a poco se va develando a su propio ritmo.

En consecuencia, la perspectiva interna explícita se alterna con una perspectiva externa en cada momento que se muestra la cara real de la actriz en escena; actriz que a su vez juega sutilmente a formar parte de la ficción de la obra sin definir bien los límites entre ella y su personaje. En estos quiebres se rompe la identificación con el personaje actriz, en cambio, se produce un distanciamiento en el público porque el espectador percibe la acción desde afuera, de manera objetiva, como visto en los comentarios de Báez sobre las distintas recepciones de su pieza. Quizás los ejemplos más claros que ilustran este distanciamiento sean cuando la actriz interpreta otros personajes dramáticos, por más pequeños que fuesen, o cuando encarna momentos de la vida del personaje actriz de niña.

Entonces, siguiendo el mapa trazado por García Barrientos, la perspectiva se subdivide en cuatro aspectos: sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica. Dichos aspectos ayudan a ubicar de mejor manera su mecanismo, y el desplazamiento entre la objetividad y la subjetividad, relacionados siempre con el efecto de ilusionismo y extrañamiento en el público. Lo interesante de estos aspectos es que apuntan específicamente a los puntos en

que ocurre la identificación y el distanciamiento en el público que se ha ido discutiendo hasta ahora. A pesar de que recurro a ejemplos ya analizados anteriormente, el propósito es relacionarlos a estos cuatro aspectos de la perspectiva, poco estudiados en los análisis de obras dramáticas y acontecimientos teatrales. La perspectiva sensorial da cuenta de lo que percibe el personaje actriz a través de sus sentidos, en particular lo que ve y lo que escucha. Por ejemplo, cada vez que le responde a otro personaje que no se encuentra en escena, por tanto no visible al público, sucede principalmente una endofonía sutil, digo sutil porque ocurre en fragmentos muy cortos que dan muy poca información, como cuando habla jeringonza. Ahora bien, si la protagonista les responde significa que probablemente les ve aunque no los describa, por ende, la endofonía se desprende de una ocularización implícita. Definitivamente, esto provoca un distanciamiento que crea conciencia en la audiencia de que están viendo, en efecto, una representación, pues es inevitable que se pregunte con quién está hablando el personaje actriz.

Por otra parte, la perspectiva cognitiva mide la información que manejan los personajes y el público sobre la diégesis. En esta obra no se trata de información relacionada a una acción dramática que se le oculta a algún personaje o al público. Si no más bien se refiere al conocimiento mayor que tiene el personaje actriz sobre lo que cuenta en escena, sobre su vida que el público desconoce, pero que va averiguando en el transcurso de la obra. De hecho, sin la información que da este personaje no habría obra dramática. Consiguientemente, el espectador va juntando esa información, va atestiguando cómo *crece la lista* de experiencias y observaciones de la protagonista; así la inevitable identificación con este personaje, entonces, crece también con esta lista. Este procedimiento se denomina signosis, que no es sino una perspectiva cognitiva interna. Incluso la multiplicidad de referentes temporales, musicales y espaciales de la realidad que pueblan esta obra se convierten en guiños para que los espectadores los conozcan potenciando también la identificación.

Mas sin embargo, como suele suceder, con este aspecto hay un cambio de perspectiva cognitiva interna por una externa en *Dominicanish*. Un caso que lo ilustra relacionado también con la perspectiva afectiva, son las inquietudes y molestias del personaje actriz. Claro está, esto dependerá de la experiencia de vida del espectador. Por ejemplo, cuando la protagonista invita a manifestarse en la calle contra la brutalidad policiaca, o cuando reivindica su negritud, puede provocar extrañamiento si el espectador

no se puede relacionar con las injusticias cometidas por algunos policías, o con la exclusión social de una persona negra tanto en Estados Unidos como en la República Dominicana.

A propósito de la perspectiva afectiva, esta depende de los sentimientos que el personaje actriz provoque en el espectador. Es decir, si el personaje produce empatía o rechazo en la recepción. Naturalmente por todo lo discutido hasta aquí, el personaje actriz se inclina más hacia la identificación del espectador que hacia el rechazo. Se trata de la historia personal de este personaje, que como visto en la conclusión de la distancia dramática, a algunos les hace sentir empatía mientras que a otros no. Sin embargo, independientemente del grado de empatía, y por tanto de identificación, se crea un vínculo afectivo con la situación que ha vivido la protagonista, una mujer que se enfrenta al mundo contemporáneo y que se va construyendo a partir de su procedencia y de su realidad cotidiana. Por este motivo es que, a pesar de que la espectadora neozelandesa estaba molesta al finalizar la obra, surgió un intercambio positivo entre ambas en el momento en que Báez le señaló que esta emoción la podía llevar a entender al personaje actriz y, por ende, a la experiencia de un inmigrante. De alguna manera este personaje positivo conmueve al espectador debido a que expresa constantemente su sentir, aunque no sea el mismo que el de alguien en la audiencia. La transparencia con que se presenta este personaje y la claridad de sus emociones, se convierten así en la vía principal para despertar emociones positivas en los espectadores, alejándose de producir un rechazo contundente en ellos.

Lo mismo que sucede en la perspectiva cognitiva y afectiva se puede decir de la perspectiva ideológica respecto a la cantidad de referencias y temas utilizados; todo depende de la experiencia del espectador. Recordemos que la perspectiva ideológica mide el nivel de identificación del público con la “visión de mundo” de un personaje (García Barrientos 2001, 225). Nuevamente, dependerá de la familiarización con el contexto del que proviene el personaje actriz, con su experiencia de inmigrante en una gran ciudad, con el Caribe, y con la cultura de India. Ciertamente *Dominicanish* ofrece un sinnúmero de ocasiones para, al menos, congeniar con algunos de estos contextos contemporáneos, y su conocimiento de la gran cantidad de referencias a estos contextos, desde el vocabulario local utilizado, la música y la danza hasta la filosofía.

Por otra parte, no hay que olvidar también que el amor es un tema que permea a través de la obra, que produce una fácil identificación en el público, como el amor por la música y la comida que profesa la protagonista. Aparte, ella cuenta algunas de sus experiencias en el amor cuando era adolescente, como el ya discutido momento en que dice que se besó con un chico en el portal, o que metió mano en la azotea, experiencia de sus primeros encuentros amorosos que muchos pueden relacionar con su adolescencia. Además, la palabra amor también está incluida en un juego verbal ya citado pero que repito, “**A mor and more**” (2000, 28), juntando así el amor y el deseo de más. Pero quizás la referencia al amor que más llama la atención se encuentra cerca del final de la obra:

Love is like a faucet it turns on and off
 Love is like a faucet it turns on and off
In off enough in off (2000, 49)

Difícilmente un espectador se relaciona negativamente con este símil que compara el amor con un grifo o llave de agua, cuya acción sería la de abrir y cerrar el paso al amor. La protagonista construye la imagen de encender y apagar, como si hubiera un interruptor para el amor. Esto le permite pasar a jugar entre las preposiciones *on and off* con la palabra *enough* y llevarlo a un tercer juego de homónimos en el que la pronunciación de *enough* se parece a la de las preposiciones *in off*. La multiplicidad de significados para estos significantes verbales es amplia al hablar del amor. Por un lado, cuando dice *on and off* significa que el amor se enciende y se apaga y, al mismo tiempo, que se retoma y se deja, como las parejas que rompen y se reconcilian. En el caso de *in off* lo interpreto como un referente sexual (dentro y fuera). Estos apagones y encendidos, interrupciones en las relaciones, dentro y fuera pudieran llevar, en algún momento, a decir hasta aquí, es suficiente (*enough*). ¿Y quién no ha experimentado gozos y frustraciones en el amor?

Por lo tanto, la perspectiva ideológica respecto al amor probablemente suscite identificación la mayor parte del tiempo. Se trata del amor que traza su camino desde la poesía que parte de los sentidos y que sirve de vehículo. Me refiero al momento que discutí anteriormente en el que el personaje actriz afirma que aprendió de los Isley Brothers esta poesía de los sentidos. Retomo los versos que Báez resalta en negrita y cursiva a modo de recapitulación: “the ***poetry of the senses. Poetry that / leads to acts of love***” (2000, 32).

No obstante, el amor no se idealiza en un sentimiento abstracto, sino que Báez incluye la sexualidad, como dicen los versos acabados de citar. Tanto es así que cuando la protagonista dice ING dos veces en el texto se refiere a la sexualidad: “ING very very good” (2000, 21) y más adelante “ING the sweetest of actions” (2000, 35). A Victoriano (2010) le llamó la atención este uso y en una entrevista le pregunta directamente a Báez por el punto de vista femenino en cuanto a lo sexual: “Tu trabajo es transgresor, no sólo en lo lingüístico sino también en el terreno de la sexualidad: ‘ING the sweetest of actions... me chulé en el hall/metí mano en el rufo...’ en Dominicanish. [...] ¿Hay un motivo explícito detrás de esto?”. Efectivamente, Báez le contesta que ha acertado: “Tú eres el primero que se ha dado cuenta del asunto del gerundio y la sexualidad, a veces estoy en medio del show y la gente se queda con el ING y no se dan cuenta y yo me digo: ¡unjú!? Pero ningún motivo explícito más allá que hacer mi trabajo, ver mi realidad desde diferentes ángulos, jugar, fuñir”. Ciertamente llama la atención su manera de incluir la sexualidad de forma explícita e implícita. Pero al mismo tiempo ella deja claro su propósito: ver la sexualidad de forma natural, mezclada con el tema del amor, de irlo descubriendo, así como lo descubre la protagonista en las canciones de los Isley Brothers. Así pues, juega con los distintos puntos de vista del amor y fuñe, es decir, lo revuelve todo. En resumidas cuentas, hay más probabilidad debido a la perspectiva afectiva que la ideología del personaje actriz produzca una identificación, un estar de acuerdo con los aspectos que conforman a este personaje y la manera en que cuenta su experiencia. En esta obra monologada y unipersonal Báez no pretende provocar extrañamiento o desacuerdo con él, sino todo lo contrario.

Lo que sí puede producir extrañamiento es la figura del “dramaturgo” tal y como la concibe García Barrientos. Ello se percibe claramente en el uso de saltos temporales y espaciales, finamente elaborados a través de la palabra poética. Estos cambios abruptos realmente no se le pueden atribuir al personaje actriz por completo, teniendo en cuenta que cuando es niña no lo está recordando sino que está en ese presente de repente; igual que cuando está en La Romana o en Nueva York, realmente está ahí. Del mismo modo, la corta intervención de Julio y Marisol es otro ejemplo en el que se complica el límite entre la perspectiva externa e interna, como mencionado al principio del estudio de la perspectiva dramática. Estos momentos pertenecen a una concepción a priori de la

autora respecto a lo que percibe el público, y en los que se descubre la mano del 'dramaturgo'. Por lo tanto, resulta inevitable que causen extrañamiento.

Para concluir este comentario quedan por analizar los niveles dramáticos, inherentes del resto de este comentario. El hecho de referirse a la protagonista como personaje actriz para diferenciarla de la actriz ya da cuenta de los niveles. Establecer claramente el nivel extradramático, el intradramático y el metadramático es una tarea sumamente compleja, ya que ni siquiera en el texto dramático aparecen acotaciones o cortes claros de cómo se pasa de uno a otro, porque en realidad están constantemente imbricados. Entonces, para establecer estos niveles sitúo las dos caras del personaje dramático principal. Recuerdo someramente que el nivel extradramático o primario hace patente la cara real o escénica, que en esta obra corresponde al nivel en el que aparece la actriz. El nivel intradramático, por su parte, se refiere al plano diegético, a la fábula, correspondiente al del personaje actriz. Por último, en el nivel metadramático, es decir, en el "drama dentro del drama" (García Barrientos 2001, 231), se encuentran los pequeños diálogos discutidos en los que participan más personajes.

Apunto brevemente como dato curioso de esta investigación que al realizar el análisis de las obras de Teresa Hernández y de Josefina Báez surgió lo que pudiera parecer una inconsistencia en el uso de la dramatología a lo largo de esta investigación. Me refiero al hecho de haber denominado en este análisis actriz a la persona real, a Josefina Báez, perteneciente al nivel extradramático y personaje actriz al personaje dramático del nivel intradramático. En *Coraje II* escogí también llamar personaje actriz pues se encuentra en el nivel extradramático. En un principio lo decidí por motivos prácticos, ya que la protagonista en *Dominicanish* no tiene nombre. La diferencia fundamental entre ambos personajes actriz yace en que en la obra de Hernández el personaje actriz es una suerte de presentador(a), de *meneur du jeu* que interviene claramente como tal. En cambio, en *Dominicanish* la participación de la actriz se reduce principalmente al uso de su cuerpo en escena desde el cual ocurre el quiebre entre las dos partes constituyentes del personaje dramático.

Por otro lado, en *Dominicanish* no hay ninguna referencia de un nivel a otro, más bien se fluye de uno a otro, pasando físicamente por el cuerpo de la actriz y por los cambios de caracterización que hace. Entonces, en el nivel extradramático, junto a la actriz se encuentra el músico que toca saxofón o trompeta, dependiendo de la

representación, pues hubo un cambio a lo largo de los diez años de vida escénica de la obra. También les acompaña la proyección de fondo, en fin, los elementos escénicos de la puesta en escena. No considero que el texto verbal corresponda a la actriz, sino al personaje actriz. Así pues, este nivel contiene la diégesis correspondiente al nivel intradramático.

Por consiguiente, en el nivel intradramático el personaje actriz existe al expresarse tanto verbal como físicamente. Es aquí donde se entremezcla la partitura física con la palabra, donde sucede la ficción primaria. Pero realmente hay que tomar en cuenta que el personaje actriz funde la frontera con el escénico, bordeándolo, jugando con su doble naturaleza. Un ejemplo es la interpelación que dirige al público desde este nivel cuando le dice *you*. Asimismo, el extrañamiento antes discutido entre la boca y la manera de masticar las palabras que el personaje actriz lleva a cabo cuando comienza la obra, ilustra este juego de fronteras entre el nivel escénico y el primario.

La relación entre niveles se complica más aún cuando Báez recurre a procedimientos metadieгéticos para crear así otro nivel, el metadramático. En este nivel secundario suceden los pequeños diálogos discutidos: el de La Romana, el de Marisol y Julio y las breves conversaciones con un chico al que llama Boy y a Samantha. El metadrama más evidente sería el de Marisol y Julio, ya que es el que tiene mayor extensión y simula una escena de *Decisiones*. Estos breves instantes en los que aparecen otros personajes, ya sean latentes o patentes, sin duda producen un quiebre en la ilusión y, por tanto, la identificación del espectador respecto al personaje actriz. No obstante, la estructura de *Dominicanish* no se basa en la alternancia del nivel primario al secundario como en el caso de *Coraje II*. Sino más bien, los pequeños diálogos acompañan al monólogo, y sirven casi como una especie de instante dramático que retrata pequeños momentos cotidianos.

En el nivel metadramático también incluyo los momentos en que el personaje actriz es adolescente, como cuando dice que le da vergüenza poner su boca como un guante, o cuando habla de cómo la miran los otros estudiantes en el instituto. A pesar de no ser concretamente momentos de regresión, pues estos momentos realmente pertenecen al orden temporal acrónico establecido, pudiera tratarse de un sutil modo de metadiégesis puesto que es a través de la palabra dicha que existen. Igualmente, los pasajes que hacen referencia intertextual a la filosofía de Adi Shankara y al *Panchatantra*

ilustran una metadiégesis. Recordemos que la metadiégesis se refiere a una “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia”, incluida como “relato verbal de un personaje” (García Barrientos 2001, 232). Por lo tanto, en el momento en que el personaje actriz incluye textos e historias de estas fuentes hay un leve cambio de nivel.

Pero, Báez no incorpora estos textos de manera íntegra, sino que se apropia de ellos tejiéndolos poéticamente y, a su vez, incorporándolos dentro de su poética. Ella trenza estas historias manteniendo su esencia pero en función de lo que quiere contar. Un ejemplo interesante es el siguiente, del cual antes cité los primeros dos versos, aquí se aprecia este hilvanar tan propio de la autora junto a su director:

There can be no king without a servant
And no servant without a king
For silk comes out of a worm
Gold out of rocks
Fire from a piece of wood
But have you heard of the friendship of a king?
As you have heard a gambler that is honest
a snake that forgives a passionate woman
who is calm an impotent man who is brave
a drunk with discrimination (2000, 40)

En este fragmento no se puede ver una sola historia del *Panchatantra*, sino una mezcla de varias. Por este motivo Báez solo incluye una nota al pie de página que indica que provienen del *Panchatantra*, del mismo modo que hace con las canciones de los Isley Brothers y de Billy Holiday. Asimismo, mientras la protagonista dice esto está creando una pequeña historia de modo metadieético con el propósito de provocar reflexión en el espectador, quien puede reconocer algunas de estas líneas, dependiendo de su conocimiento de esta antigua colección de historias. Aunque no las conozca, de todas formas, este fragmento cumple su cometido en el momento en que las palabras dichas están llenas de contenido reflexivo al crear la imagen de un ludópata honesto o de una serpiente que perdona.

Siguiendo con el análisis de niveles, corresponde señalar que la dramatología propone medir en el metadrama la relación del drama secundario y primario en tres posibilidades: sintáctica o argumental, semántica o temática y ausencia de relación (relación cero) (García Barrientos 2001, 235). En la obra que nos ocupa la relación del nivel secundario o metadramático con el intradramático pudiera ser explicativa, aunque de forma indirecta. En otras palabras, los pequeños diálogos así como las historias

metadieéticas no ofrecen una explicación directa de lo que sucede en el nivel primario, sino que funcionan como pequeñas ilustraciones de las experiencias y pensamientos del personaje actriz. Estas cortas intervenciones también le dan un ritmo más dinámico a la estructura de monólogo unipersonal. Así, el texto poético muestra, por ejemplo, la dificultad del personaje actriz para aprender inglés cuando recién llegó a Nueva York, o la influencia de los programas de televisión en la vida cotidiana en el diálogo de Marisol y Julio. Por ello, la relación semántica presenta una función temática de la obra, destacando así las vicisitudes que atraviesa el personaje actriz, una inmigrante antillana más en el enclave dominicano de Nueva York, quien observa detenidamente el universo que la rodea para pensarlo y repensarlo desde la subjetividad de cada uno, del actor, del director, del espectador y del lector. Asimismo, esta función se sirve de efectos pragmáticos al jugar con la perspectiva sensorial interna del personaje actriz y la distancia dramática mencionadas, provocando así un evidente distanciamiento. Pero recordemos que dentro de la distancia dramática, al evidenciarse la teatralidad y hacer coincidir el espacio escénico con el de la diégesis, en muchos momentos se potencia el ilusionismo.

Cabe señalar que en esta obra no hay una relación del nivel primario con el secundario porque en realidad no sirve como un marco desde el cual surge el nivel secundario. Aunque el personaje actriz establece una comunicación directa con el público en ocasiones, interpelándolo, lo hace desde su personaje sin hacerse pasar como presentadora para luego convertirse en personaje actriz. Como dicho al principio de este apartado, *Dominicanish* no distingue los niveles claramente y no es necesario que lo haga para presentar en escena esta historia no-lineal.

Queda por identificar con respecto a la relación entre niveles y recepción teatral de algunos recursos utilizados en esta obra. En lo que concierne a la metalepsis –que significa una trasgresión de niveles- conviene establecer la intrusión de niveles percibidos desde el espacio y el tiempo, por los saltos de uno a otro, constantemente mezclados, incluso a veces en convivencia. Así pues, es posible que el personaje actriz llegue metafóricamente desde el mar al escenario, acuda a la escuela ayer y hoy como estudiante, y entretanto esté en una temporalidad isocrónica. Paralelamente, de momento está en India, luego en La Romana, casi al mismo tiempo que está en la 107 de Nueva York. El personaje dramático, en este caso la protagonista, también se relaciona con los niveles pues se hace pasar por “‘demiurgo’, es decir, supuesto productor –creador

y organizador- del mundo dramático (autor, director, *meneur du jeu*, narrador propiamente dicho” (García Barrientos 2001, 237). Lo interesante es el efecto que esto provoca en el público porque en realidad Josefina Báez funge todas estas funciones. Mas, dentro del esquema dramatológico, la distinción de la doble cara del actor es clara, se trata de una actriz real que interpreta a un personaje que a su vez interpreta a Julio, a Marisol y a una persona de La Romana. Si se utiliza el símil de un edificio para explicar esta estructura de personaje dramático, a partir de los cimientos en la tierra, cada planta se construye y apoya en la otra. Por lo tanto, la actriz equivaldría a los cimientos que sostienen las plantas superiores, primero la del personaje actriz, y arriba de esta planta se encuentran los pequeños personajes dramáticos.

Quisiera comenzar la conclusión de este comentario con la noción del modo narrativo que apunta como característica en la dramaturgia contemporánea García Barrientos en su último libro *La razón pertinaz: teoría y teatro actual en español*. Él se refiere a la utilización de procedimientos de la narrativa en lo dramático. Así, García Barrientos (2015, 96) ofrece un ejemplo representativo sobre la obra de Heiner Müller *Camino de Wolokolamsk I: Apertura rusa* que se acerca a la poética de Báez, y que quizás ayude a aclarar un poco este último apartado. Se trata de una obra escrita en verso, sin acotaciones de ningún tipo, ni siquiera dice el nombre del personaje dramático. Hábilmente indica lo siguiente: “La situación comunicativa –quién o quiénes hablan, dónde, cuándo, cómo, etc.- queda totalmente silenciada, en suspenso, como ocurre tan frecuente como significativamente con el plano de la ‘narración’” (García Barrientos 2015, 96). De esta forma, parece acercarse más hacia al modo narrativo que al dramático, no obstante, estamos siempre en el territorio de lo dramático. *Dominicanish* tiene una construcción dramática parecida a la descripción que realiza García Barrientos de la obra de Müller. En realidad, se trata aquí de señalar que la acción principal del personaje actriz es relatar su historia, convirtiéndose así en una seudonarradora.

Si bien *Dominicanish* tiene un texto dramático con características parecidas, Báez se ocupa de incluir el cuerpo tanto en su puesta en escena como en la publicación, siendo creadora de ambos. No se trata, pues, en este caso de un texto dramático abierto a la interpretación de cualquiera que lo quiera representar –aunque la persona que lo desee lo pudiera muy bien hacer-, sino más bien de recopilar, en la publicación, las cenizas de un acontecimiento teatral realizado por su creadora; de hacerlo accesible tanto a los

espectadores que han visto la puesta en escena como a los que no. Por supuesto, para representar este texto el elemento principal sería el tratamiento de lo que significa ser *dominicanyork* en el que es absolutamente imprescindible tener claro lo siguiente:

But ***you see***
There 's no guarantee
Now I'm another person
Mouth twisted
Guiri guiri¹⁰⁵ on dreams
Guiri guiri business
Even laughing
Laughing in Dominicanish
There's no guarantee (2000, 47)

La protagonista logra al final de la obra aceptar así de dónde viene, quién es y, como bien se sabe, entender que en la vida no hay garantías. Teniendo en cuenta que *guiri guiri* se refiere probablemente a hablar mucho, ella habla con su boca torcida por el inglés de sus sueños, de lo que hace, hasta hacer reír así. Pero, eso sí, se ríe en *dominicanish*.

Lo primordial para Josefina Báez se encuentra en uno de sus paratextos autoriales titulado “Origen”, que he dejado para terminar este comentario. Aquí ella expresa claramente su intención a lo largo de *Dominicanish*; un significante siempre tiene una multiplicidad de significados. Así pues, ella juega con cada palabra e idea en el texto dramático. Pero, no lo delimita al plano verbal, sino que la naturaleza dramática de la obra hace posible lo mismo en la representación. Por consiguiente, si se toma en cuenta la doble cara, la diegética y la real, de cada uno de los cuatro elementos fundamentales en la dramaturgia de García Barrientos para analizar un drama –tiempo, espacio, personaje y recepción o visión-, ejes estructurales de los comentarios aquí realizados, entonces, un mismo signo teatral siempre va a incluir al menos dos significados. Báez definitivamente logra una explosión poética de polisemia en la puesta en escena de esta obra. Quizás la clave para abordar *Dominicanish* se encuentra en este paratexto donde cuenta cuáles fueron sus primeras palabras en inglés cuando tenía tres años, y en el que invita al lector a hacer lo mismo que le responde a sus hermanos:

Dejaba las palabras en la primera sílaba.
Leche Le Agua A Mamá Má (pegué) Mara Ma.
Mis hermanos indagaban las reglas de mi inglés.
“¿Cómo pueden dos palabras diferentes ser una misma?”
Mi respuesta: “no discutan” (2000, 5)

¹⁰⁵ Esta palabra onomatopéyica proviene del lenguaje popular, conocida en Guatemala pero utilizada en zonas caribeñas. Significa hablar mucho y fue incluida en el diccionario de la RAE en el 2014 escrita de la siguiente manera: güirigüiri.

3.2. ***JFKSDQJFK*: Kay baila un mambo rabioso al ritmo del Ni e' y de Erre De**

Para este último comentario de análisis dramatológico resulta imprescindible haber pasado por los otros tres. En el comentario anterior nos adentramos en universo creativo de Josefina Báez en el cual continuaremos en este análisis dedicado a *JFKSDQJFK*, obra que se alimenta y mantiene muchas de las líneas de construcción de *Dominicanish*, dando así cuenta de su estilo propio. Adelanto que predomina la conjugación que Báez logra a través del uso de la palabra poética para expresar las temáticas ya discutidas, motivo por el cual se encontrarán alusiones al comentario anterior como referente. Por supuesto que *JFKSDQJFK* tiene rasgos distintivos que la diferencian, pero realmente se pudiera decir que Báez lleva dichos rasgos a una especie de explosión hiperrealista donde la multiplicidad de trinidades antes establecida se sigue multiplicando vertiginosamente.

Conviene comenzar por evidenciar los orígenes de este texto del teatro-performance para así explicar su selección en este proyecto investigativo. *JFKSDQJFK* es el primero de cuatro textos publicados en *De Levente. 4 textos para Teatro performance* en el 2014. Vale la pena señalar que debido a su reciente publicación realmente no hay mucha crítica respecto a estos textos, contrario al caso de *Dominicanish*. Pero el motivo principal para escoger esta obra reside en el ejercicio que propone Báez al publicar este libro. Y es que sendos textos dramáticos se desprenden de una publicación previa titulada *Levente no. YolayorkdominicanYork* (2011), prácticamente imposible de representar en su totalidad debido a su larga extensión. Báez, totalmente consciente de ello al escribirla, no pretendía su representación integral (como me dijo en una conversación privada), sino más bien que cada uno tomara lo que quisiera representar de la obra en el orden que encontrara conveniente, como ella misma hace en las lecturas dramatizadas de este texto. La invitación abierta para distintos posibles montajes de este texto de teatro performance que propone Jota Bé con *Levente no. YolayorkdominicanYork* se convierte así en el ejercicio que ella misma realiza en la publicación de *De Levente. 4 textos para Teatro performance*.

Entonces, ¿qué significa levente? Es una palabra dominicana perteneciente al lenguaje coloquial que hace referencia a una persona vaga, sin aspiraciones en la vida. De Maeseneer (2014, 350) sostuvo un intercambio con el escritor, actor y performer

dominicano Rey Andújar a partir del cual explica en su artículo el significado de levente: “es un término despectivo que se usa en la República Dominicana para referirse a un errante, un desarraigado, alguien que no tiene costumbres identificables. El levente siempre está en movimiento y regularmente del lado dudoso de la ley”. No obstante, esta obra no trata de leventes al ponerlo en negativo en el título, además, al tener en cuenta uno de sus personajes principales, ella se separa de lo que sería un o una levente. En cambio, se reafirma en la frase que le sigue, inventada por Báez, en un *yolayorkdomincanyork*, jugando con el pronombre personal, yo, al mismo tiempo que con la palabra yola, que designa una pequeña embarcación a remo. La yola se asocia también a una de las maneras que muchos dominicanos utilizan para poder entrar a países como Puerto Rico ilegalmente. De hecho, este trayecto de la República Dominicana a la isla borinqueña es sumamente peligroso debido a las corrientes del canal de la Mona y lamentablemente muchos no logran llegar a la orilla puertorriqueña. La yola sería equivalente a las pateras utilizadas por inmigrantes sin papeles para cruzar el Mediterráneo hacia países europeos; ambas embarcaciones llevan a bordo los sueños y el sufrimiento de sus pasajeros que buscan una vida mejor. La misma Báez (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) explica en una entrevista lo que representa para ella la yola:

Precisamente, después del 9-11, hice una de las apariciones en el 2006 reaccionando al trabajo de la artista Nancy Rubins,¹⁰⁶ a quien le dieron mucho dinero para hacer una obra de arte público frente al Lincoln Center. Su trabajo se llamaba *Big Pleasure Point* y lo que hizo fue poner yolas todas juntas como en un nudo. Yo lo tomé personal. Para mí, como dominicana, la yola tiene un significado muy fuerte. En ese tiempo habían muerto muchos dominicanos al tratar de llegar a Puerto Rico en yola. Así que yo hice una aparición ahí mismo, enfrente de su escultura, que consistió en una secuencia física con una tela roja en el suelo.

Así pues, *Levente no. Yolayorkdominicananyork* parte de la negación de ser una levente, y al mismo tiempo del movimiento migratorio en yola que de por sí indica que la persona que emprende este viaje no es levente, sino más bien se reafirma al asumir los riesgos y las dificultades de su travesía, incluso sabiendo que puede encontrarse con la muerte.

Prosiguiendo con esta obra matriz, conviene explicar varios detalles que aluden a la obra que aquí se analizará. En primer lugar, aunque ciertamente no es muy relevante,

¹⁰⁶ El artículo citado contiene la siguiente nota a pie de página: “Nancy Rubins es una escultora norteamericana que utiliza material industrial para hacer esculturas colosales. *Big Pleasure Point* se puede ver aquí: <http://publicartfund.org/pafweb/projects/06/rubins/rubins-06.html>”.

cabe apuntar que las páginas no están numeradas, por consiguiente, las citas que se incorporan de la misma no tienen número de página. En segundo lugar, el texto dramático completo de *JFKSDQJFK*, así como los de las otras tres obras que lo acompañan en la misma publicación, se encuentran esparcidos a lo largo de *Levente no. Yolayorkdominicanyork* en un orden distinto. Puesto que cada vez que Báez publica *Dominicanish* cambia el orden del texto dramático, no sorprende que realice un ejercicio parecido en *De Levente. 4 textos para teatro performance*. En tercer lugar, Kay es el eje y la protagonista de las dos publicaciones, aunque también contienen diversos personajes que la acompañan. Sin embargo, *Levente no. Yolayorkdominicanyork* contiene un elemento dramático que no aparece en *De Levente. 4 textos para teatro performance*: un narrador que funciona como presentador de este universo dramático. No tiene una presencia muy activa, pero resulta interesante que sitúa a los personajes y comienza la obra presentando este mundo eminentemente femenino de no leventes. Por último, cabe destacar que por lo pronto Josefina Báez no está interesada en montar estas piezas, abriendo así las posibilidades a los interesados en realizar un montaje. Ella explica sus motivos en una entrevista justo antes de la publicación de *Levente no. Yolayorkdominicanyork* en la que habla de sus obras:

Y más recientemente está *Levente no. yolayorkdominicanyork* que, como dices, es el exceso. Pero yo no quiero poner este último en mi cuerpo. Esas mujeres-personajes están locas. Lo que sí es que el personaje de la Kay, protagonista del libro *Levente*, tiene un blog y la gente me habla a mí y me pregunta por ella. Llevo trabajando en este personaje nueve años y tres años con el blog. El texto está y ella existe.

Báez indica que no le interesa hacer un trabajo desde su cuerpo como el que realizó en *Dominicanish*, sino que a lo más que se acerca es a mantener el blog de la protagonista. Asimismo, ella resalta la dedicación y el trabajo que conllevó la creación de esta obra hasta terminar el texto dramático, un total de doce años. En fin, mantengamos la imagen que Báez da sobre esta obra matriz a lo largo de este análisis de *JFKSDQJFK*: el exceso.

Entonces, a continuación me gustaría constatar a modo de paréntesis el contenido de las tres piezas que acompañan a *JFKSDQJFK* en *De levente. 4 textos para teatro performance*, ya que se hermanan, pero no forman parte de este análisis. En orden de aparición estas tres obras se titulan: *El Ni e'*, *2 X 2*, *4 X 6*, *5 X 7*, *8 X 10*, *11 X 14* y *LOL Cojones*. En *El Ni e'* la acción dramática es un *baby shower* de una de las residentes en un edificio al que llaman *Ni e'*. Poco a poco comienzan a hablar de las vecinas mientras

algunas van llegando hasta haber un total desbordamiento de mujeres, cada una con su muy pequeña historia. La obra *2 X 2 4 X 6 5 X 7 8 X 10 11 X 14* presenta a un personaje femenino (probablemente la protagonista de *JFKSDQJFK*) que encuentra una bolsa llena de fotografías en casa de su madre y a partir de ellas, poco a poco, va hilando pequeñas historias o recuerdos de familia. Para la persona que no esté familiarizada con el sistema de medición inglés, el título de esta obra corresponde a distintos tamaños de fotografías en pulgadas. La última obra, *LOL Cojones*, tiene una estructura muy particular, se trata de una larga lista de siglas de tres letras en *dominicanish* para utilizar en mensajes telemáticos de chat o por telefonía móvil. Se trata de una contrapropuesta criolla en la que Báez crea esta lista de siglas que corresponden a expresiones dominicanas, caribeñas o *dominicanyork*. El título resume bien esta acción ya que en Estados Unidos *LOL*, sigla tan generalizada, se utiliza para abreviar *laughing out loud*, utilizada para indicar algo que causa mucha risa. Pero Josefina rechaza este código, ella prefiere usar siglas vinculadas a su contexto inmediato, como por ejemplo “AEG (abajo el gobierno)” (2013, 64) o “CTT (como tu tá)” (2013, 64) para saludar. A pesar de que a primera vista este último texto dramático sin acotaciones parece no tener mucha teatralidad, Josefina hizo una pequeña propuesta en video para promocionar su libro en la que la precisión del gesto con el cuerpo, mientras declama esta lista, recoge su propio trabajo de *mudras* urbanos y caribeños.¹⁰⁷ Cabe mencionar que la idiosincrasia y visión que refleja esta lista invita a examinar la subjetividad propia. Por lo tanto, este texto está totalmente abierto a una dramaturgia de dirección y actuación que puede resultar sumamente rica.

3.2.1. Ficción y dicción dramática en los microrrelatos de una isla-pueblo-barrio-mundo-edificio

La protagonista de *JFKSDQJFK* esta vez sí tiene nombre, se llama Kay como ya se adelantó, y es a través de este personaje que se hilvanan múltiples voces y personajes. Ella, la *yorkdominicanyork*, va contando sus experiencias a lo largo de la obra de un modo parecido a la protagonista de *Dominicanish*, aunque no igual como se observará en este

¹⁰⁷ Este video consta de un montaje fotográfico con sonido grabado donde se puede apreciar el detalle de la expresión facial y de las manos que la acompañan, creando así un gesto de algunas de las abreviaciones que ella escoge. El título de este video de Ay Ombe Theatre es “Algo no cuadra. Levente no” cuyo enlace está incluido en la bibliografía.

comentario. Escogí para este último comentario la pieza *JFKSDQJFK* porque se centra justamente en el potente personaje de Kay, de carácter sumamente definido, pues a lo largo de esta obra ella cuenta quién es, mientras que en las otras tres obras se diluye un poco dicho personaje dramático. Además, ofrecer un resumen de la obra resulta una tarea complicada por la cantidad de experiencias que cuenta y por la forma fragmentada en la que las expresa. Sin embargo, se pudiera decir que existen unas líneas un tanto definidas que sirven para resumir de alguna manera la diégesis o fábula principal. La Kay - mujer, inmigrante de la República Dominicana, negra, de clase trabajadora- habita en el Ni e', edificio residencial en la ciudad de Nueva York donde viven principalmente personas de bajos recursos económicos-, pero también viaja a Erre De –como le llama fonéticamente Kay a su país isleño según sus siglas (R. D.); de modo que Báez traza este personaje dentro de las mismas líneas con las que se define. Kay cuenta su historia a partir de su adolescencia cuando se despierta en ella su obsesión por tema de los varones. Ella presenta su universo a través de sus experiencias de lo cotidiano, de sus frustraciones y en particular se centra en los viajes que realiza entre Nueva York y la República Dominicana durante un año. En estos viajes Kay se encuentra en una búsqueda constante del amor y lo que significa. Por tanto, gran parte de su relato la dedica a contar sus desamores con los hombres en Erre De hasta que encuentra a una pareja con la que se siente feliz.

Por consiguiente, estamos frente a una obra en la que la ficción dramática se estructura a partir de sucesos, al igual sucede con las tres obras previamente discutidas. La acción dramática consiste, pues, en el contar de Kay, acción que le permite utilizar procedimientos del modo narrativo, como aludido en la conclusión del comentario de *Dominicanish*. Por ello, la estructura de la acción corresponde a una construcción abierta, coincidiendo así con la estructura de las otras tres obras en las que se elimina la posibilidad de un planteamiento o prótasis, nudo o epítasis y desenlace o catástrofe, características aristotélicas. Se trata, pues, de una obra “sin un principio determinado [...] o/y sin un final cerrado”(García Barrientos 2001, 78). Entonces, estamos más bien frente un tipo de teatro basado principalmente en la palabra al que habría que añadirle una dramaturgia de actuación y de dirección en escena. Cabe aclarar que esta obra publicada hace poco todavía no se ha montado en escena, por lo tanto este análisis se basará en el texto dramático en su potencialidad de ser representado. Asimismo, aunque *JFKSDQJFK*

aún no tenga una puesta en escena a la cual aludir, su creadora ha incluido algunos fragmentos en las lecturas dramatizadas que ha hecho de *Levente no. Yolayorkdominicanyork*. Como nota anecdótica agregó que tuvo la suerte de ver una de ellas, realizada en la Casa de América de Madrid en el 2012, en la que los elementos dramáticos de este texto relucieron en la interpretación de Báez (*Performance: Josefina Báez* 2012).¹⁰⁸ En definitiva, el tipo de drama de esta obra pertenece al drama de personaje, característica de los cuatro dramas discutidos en esta investigación. Por lo tanto, el centro de la estructura dramática lo ocupa Kay, quien le da unidad y coherencia. *JFKSDQJFK* presenta así el imaginario de este personaje al mostrar de qué está hecha. Por último, es necesario establecer que se trata de una obra en la que la estructura dramática se compone de una sola escena interrumpida en ocasiones por recuerdos de Kay.

A propósito de la escritura dramática, comienzo indicando que la estética de la publicación de esta obra dista de la trabajada en *dominicanish*, ya que en *De Levente. 4 textos para Teatro performance* Báez no incorpora el cuerpo por medio de fotografías ni tampoco con paratextos críticos. La publicación incluye tres breves paratextos autoriales de interés que se encuentran en: la contracubierta, la página de derechos y la dedicatoria. El paratexto de la contracubierta indica el origen de los textos dramáticos y una breve descripción del universo contenido en el libro, como se observa en este fragmento:

De Levente. 4 textos para teatro
performance.
Del libro Levente no.
Yolayorkdominicanyork,
Una isla-pueblo-barrio-mundo-
edificio. Aquí es Manhattan. Allá,
Erre De. Tú, yo o alguien a quien
conocemos. Dominican@ o no.

En este posible primer acercamiento a los textos dramáticos se establecen los espacios y desde donde se manifiesta Kay: la ciudad de Nueva York y la República Dominicana. En el fondo, Báez deja claro que pudiera ser la historia de cualquiera, uno en tanto lector, ella misma o algún conocido, independientemente de si es o no dominicana o dominicano.

Por otro lado, la página de derechos, que normalmente incluye la información legal y técnica del libro, contiene un breve texto. Este escrito es un fragmento de un texto más largo publicado en *Levente no. Yolayorkdominicanyork* e incluido en una página

¹⁰⁸ El video de esta lectura dramatizada, titulado *Performance: Josefina Báez*, se puede ver a través del portal cibernético de Casa de América, su enlace está incluido en la bibliografía.

aparte como paratexto autorial preliminar antes de comenzar el texto dramático. Las palabras aquí escritas describen muy bien el estilo y la temática de las obras contenidas, resaltando su vínculo con la realidad que nos rodea. Destaco, por ende, algunos versos ilustrativos del paratexto *De Levente. 4 textos para teatro performance* porque sirven como acercamiento para irnos adentrando en la obra que vamos a analizar:

Realismo panfletario. Saga simplista.
Texto ratatá¹⁰⁹ en Dominicanish. Microrrelatos del macro cosmo
Que es el Ni e'. Bucle interminable.
Eros con un pa' cá y un pa' llá, buscando lo que no se le ha
perdido.
Una isla-pueblo-barrio-mundo-edificio.
Película diaria.
Documental de todos los días.
Donde si ves algo no se dice algo.
Se dice más.

Báez no tiene pretensiones didácticas respecto a la realidad contenida en estos textos, donde es posible percibir un realismo panfletario, sino más bien la historia infinita y poco particular de varias generaciones contada en un texto excepcional, en lengua *dominicanish*. Un texto que sigue los principios narrativos de un documental pero llevado al modo dramático. En esta publicación definitivamente se encuentran *microrrelatos* de lo que sucede en esta *isla-pueblo-barrio-mundo-edificio* llamado el Ni e'. Al mismo tiempo, la autora advierte en este paratexto acerca del desbordamiento de la palabra que fácilmente se identifica en los personajes de estas historias, ya que cada vez que pueden decir más lo hacen. Así pues, cada uno de los cuatro textos dramáticos son microhistorias que suceden en un mismo edificio, incluso hasta simultáneamente. En cuanto a la sencilla dedicatoria, se la dirige "A los Constantes", es decir, a los que apoyan y siguen su trabajo artístico.

Respecto a la estructura textual del drama hay que señalar que en *JFKSDQJFK* prácticamente tampoco existen acotaciones, dejando así una total libertad a la hora de crear su montaje. De hecho, la única acotación es el título de la obra. En él se unen dos territorios, dos islas (ciudad de Nueva York y República Dominicana). Báez lo conforma por medio de las siglas usadas para viajar entre sus aeropuertos, JFK (John F. Kennedy) SDQ (Aeropuerto Internacional de Las Américas), esas letras que van amarradas a las maletas que acompañan al viajero entre estas dos ciudades y que, de repente, les dan un

¹⁰⁹ Palabra coloquial dominicana que significa algo fuera de lo común, que resalta por su máximo nivel.

destino, un propósito. De esta forma, con unas simples abreviaciones Báez hace patente tanto el movimiento constante entre Nueva York y Santo Domingo, como la constante mezcla de ambos entornos que conviven en la propia Kay. Cabe destacar del título que se refiere a los viajes de la protagonista en los que se ubica a la ciudad de Nueva York como el lugar de origen y destino adonde y hacia donde ella viaja, puesto que el movimiento de Kay se origina y finaliza ahí.

A continuación, corresponde analizar la dicción dramática, o sea, el diálogo de esta pieza. Al igual que en las últimas dos obras analizadas, la forma principal de diálogo en *JFKSDQJFK* es el monólogo enunciado por Kay; convirtiéndose así en hilo conductor del drama. Por lo tanto, me remito a las observaciones sobre el uso del monólogo de Adler, citadas en los comentarios anteriores. Lo que me interesa remarcar es que justamente la forma del monólogo se ajusta perfectamente a la expresión de la subjetividad de Kay, convirtiéndola en una especie de narradora de su vida dentro del drama. Ahora bien, si en *Dominicanish* el monólogo incluía pequeños diálogos insertados en el monólogo, en esta obra hay una experimentación por parte de la autora en la que interrumpe constantemente el fluir del monólogo de Kay con estos cortos diálogos en coloquio de dos interlocutores, aunque algunos no son tan pequeños y adquieren una extensión mayor. En ocasiones Báez los marca gráficamente con un guion en otras, usa comillas, pero a veces no hay ninguna marca, ni siquiera un espacio en blanco en la página que lo indique. En esta última instancia se entiende que Kay entabla un diálogo con otro personaje por el significado de lo que se dice. El juego entre el monólogo y estos diálogos es tan constante que hay un total de doce intervenciones claras de diálogos entre dos personajes, pero algunos son tan breves que no merece la pena hacer un estudio taxonómico de los mismos. Estos diálogos son todos con la protagonista, excepto uno entre una recepcionista de un hotel en la República Dominicana y un hombre de allí, conversación que Kay dice atestiguar. Así pues, los pequeños diálogos que ella incorpora forman parte realmente de su recuerdo, de su pasado. Un pasado que distingue las distintas personas con las que se relaciona, convirtiéndolas en interlocutores de estos diálogos. Entonces, conviene mencionar a dichos interlocutores: una orientadora de escuela, la madre de Kay, la madrina de Kay, una amiga que llama comadre, un amante, Christopher (un académico estadounidense amante de Kay), un periodista y la esposa de un antiguo amante.

Continuando con el análisis del diálogo, este se caracteriza por un estilo de unidad. El uso del lenguaje en esta obra es análogo a su uso en *Dominicanish*, por consiguiente, el personaje habla de forma coloquial en esta mezcla tan distintiva de las creaciones de Báez; un idioma construido a partir de dominicanismos, caribeñismos y latinoamericanismos, anglicismos, espanglish, español e inglés, en fin un lenguaje *dominicanish* a veces no tan fácil de entender debido a algunos localismos. Quizás lo que diferencia a Kay es su lenguaje fuerte, contundente que incluye palabras soeces contextualizadas y justificadas en la composición verbal, así como palabras dulces, aludiendo a la forma de hablar del Ni e' que puede llegar a ser en ocasiones bastante local. Aunque a veces simplemente inventa palabras como "YorkdominicanYorkneo" (2013, 13) o juega con su división en sílabas para acentuar su significancia, como demuestra el siguiente verso: "él ne ce si ta ba" (2013, 12). Este tipo de uso poético de la palabra permite a Báez seguir jugando con su polisemia, con su pronunciación, a veces fonética, otras veces españolizando una palabra inglesa y viceversa.

En el empleo de la palabra cabe destacar que hay una reflexión respecto al conocimiento del inglés, y aunque no llega a convertirse en eje temático, se parece a la reflexión lingüística en *Dominicanish*. El siguiente ejemplo ilustra la impresión que causa en los dominicanos saber inglés, motivo por el cual este hombre molesta cariñosamente a Kay por su pronunciación:

-Oye a 'ete. Donde mi familia vivía
me dicen que ahora hay un car wash.
-¿Cómo tú pronuncias eso?
-car wash
-ay mami qué lindo tú hablas. (2013, 11)

Estos versos son análogos a la petición de hablar inglés que una persona de La Romana le pide a la protagonista de *Dominicanish*. Además, ambas obras comparten el juego adrede con la pronunciación particular de algunas palabras, como sucede en la frase siguiente: "This doesn't look like the photos or the Santo / Domingo invita thang" (2013, 9). Estos versos están escritos principalmente en inglés, pero una vez Kay dice Santo Domingo, cambia a su *dominicanish* en el que usa la palabra en español *invita*, pero además pronuncia, a su manera, la palabra *thing* escrita fonéticamente con su acento particular. De igual forma, al decir *invita thang*, se acerca a la palabra *invitation* aludiendo al Santo Domingo que aparece en las postales o en la publicidad turística. Relaciono este posible

significado porque en inglés cuando uno no sabe, o no se acuerda bien de una palabra, recurre al comodín de la palabra *thing*, igual que sucede en español con la palabra cosa. En cuanto al contenido de esta cita, llama la atención el contraste entre la idea que un turista puede tener de un país al que viaja, en este caso Santo Domingo, y la realidad que percibe una vez llega ahí, como le sucede a Kay.

Por otro lado, se sigue manteniendo la manera de hablar *dominicanish* en la que se utiliza la glotalización de la /s/ final marcada textualmente con una comilla simple, por ejemplo Ni e' en vez de Ni es o la frase "Ay Dio'" (2013, 9). También Kay utiliza en ocasiones, no siempre, la elisión de la /d/ intervocálica como cuando dice "asustá" (2013, 12). A veces junta palabras ilustrando el carácter oral de su forma de hablar: "pal' río, pa' la / represa" (2013, 12). Esto, a su vez, le da un ritmo al monólogo que se estructuró a partir del uso del verso, utilizado por Báez para la construcción del diálogo en *JFKSDQJFK*. Lo que resalta desde luego en el uso del verso es su conexión con la oralidad, con el habla natural, contrario a la prosa. Por consiguiente, me remito a la explicación efectuada en el comentario precedente respecto a la idea sobre el verso que sostiene García Barrientos. Por ende, no es de extrañar que "lo fónico" (García Barrientos 2001, 69) tenga un papel protagónico en el estilo del diálogo de esta obra. El carácter fonético quizás logra su mayor expresión en la onomatopeya utilizada. Algunos ejemplos se observan en las siguientes palabras: "ummmmjú" (2013, 10), "Cua cua cua, que risa me da" (2013, 21), "Aaay como duele" (2013, 32).

De igual manera, las interjecciones tan utilizadas en el lenguaje hablado también aparecen en el texto dramático: "Ay ñeñe", "Ay muchacho" (2013, 12), "¡Aja!" (2013, 17) (2013, 23), "Oooh" (2013, 18), "¡Damn!" (2013, 23), "Uuuuy" (2013, 29). Cabe decir que en esta obra Kay canta canciones populares, por lo cual a veces en el texto aparece una indicación pertinente, y en el contexto se entiende perfectamente que se trata de una canción, como cuando habla del cantante puertorriqueño (de padre dominicano y madre dominicana) Tito Rodríguez: "Ayayayayayayayayayayayayya" (2013, 30). Así y todo, el verso libre que emplea Báez se acerca también a la prosa porque Kay se encuentra narrando su historia. De este modo, este personaje mantiene en su diálogo una coherencia que le da unidad, arraigada a la conversación oral y cotidiana e ilustrando así un lenguaje coloquial poético.

Entonces, el estilo de diálogo sostiene un decoro que concuerda con los elementos discursivos utilizados a lo largo de la obra dramática. Incluso en los pequeños diálogos los personajes participan de este decoro, con lo cual no hay una ruptura que cree contraste o disonancia en la forma de hablar ni tampoco en el contexto dentro del cual se mueven los personajes. Este estilo unitario basado en el diálogo versado inserta al espectador, o lector, en este universo cotidiano, cumpliendo así con una función poética de rasgo retórico. Se trata, pues, de una palabra dinámica, rápida; razón por la cual no llega a convertir la función poética en una hipertrofia que anule la teatralidad favoreciendo a la palabra por encima de las funciones dramática y caracterizadora del diálogo. Se pudiera incluso considerar el ritmo de la palabra en verso como la función dramática inherente y constante en el diálogo poético de la obra. Por lo tanto, a pesar de ser un elemento de distanciamiento que se aleja de la realidad del público, -sobre todo si este desconoce el contexto social del que Kay habla-, también provoca ilusión por su cotidianidad. De otro modo, las siguientes palabras de García Barrientos (2001, 69) indican el efecto que esta función teatral del diálogo, la poética, en el tiempo dramático como se verá en el apartado dedicado a su análisis: “La sintaxis del verso se desembaraza en parte de las relaciones de causalidad y temporalidad que atenazan más férreamente la de la prosa”.

A propósito de las funciones teatrales del diálogo, recordemos que ellas permiten identificar los motivos por los cuales un personaje dice algo respecto a su relación con la recepción del público. Como no existen acotaciones en el texto, ni palabra que indique una acción específica en escena, es de difícil detección la función dramática. Quizás en donde se evidencia más claramente la función teatral del diálogo es cuando Kay insulta a otro personaje o cuando canta, pues en estos casos “hablar es hacer” (García Barrientos 2001, 59). Más evidente resulta la función caracterizadora, que va de la mano de la diegética, y la función metadramática. La función caracterizadora es quizás la más evidente en el monólogo de Kay, puesto que ella se caracteriza a sí misma y a los personajes diegéticos y dramáticos mediante la palabra. Aparte, llama la atención una larga descripción que realiza Kay de los tipos de hombres que ha conocido destacando, al menos, una característica de cada uno. Ella llega a mencionar en esta tipología a veintisiete hombres distintos, de los que hablaré en el apartado dedicado al análisis de personaje. Pero para ilustrar esta función caracterizadora, me gustaría detenerme

brevemente en los siguientes versos que son solo un pequeño fragmento, sacados del principio de la obra en la que la protagonista se presenta:

Chiquita, gorda, mal tallá.¹¹⁰
No soy vacana.¹¹¹ Ni matatana¹¹²
ni un mujerón.
Muy normalota. Molleta.¹¹³
Una morenota. (2013, 5)

Aquí la propia Kay se describe humildemente y a su manera como una morena más sin aires de superioridad, en fin, una persona normal. Ella comienza describiendo la forma de su cuerpo y luego sigue con su personalidad utilizando el vocabulario coloquial y local mencionado anteriormente; parte de la negación, es decir, de lo que ella no es. Así, en estos versos ya se puede observar el carácter directo y claro, y su forma particular de hablar.

En lo concerniente a la función metadramática del diálogo, esta indica si existen niveles en la obra. Puesto que Kay cumple una función de seudonarradora del drama, entendido según la dramaturgia, ella inserta algunos de sus recuerdos para ser escenificados. La irrupción de los pequeños diálogos antes mencionados en el monólogo de Kay pertenece a una estructura metadramática marcada en el diálogo, pues no hay acotaciones que puedan referirse a un cambio de nivel, como establecido. Por otra parte, la forma del diálogo también da cuenta de los niveles mediante la utilización de la apelación dramática al público, tan usual en el monólogo como sostiene García Barrientos (2001, 66). Kay dirige su monólogo directamente al público, apelándolo en varias ocasiones con un tú explícito o implícito mientras le cuenta sus *microrrelatos*. Por ende, no existe una cuarta pared en esta pieza. En el último apartado dedicado a la visión retomaré la discusión de los niveles para observar con mayor detenimiento este juego metadramático.

Por otro lado, falta por discutir un último detalle respecto a esta función: la estética del texto dramático publicado. Es inevitable vincular el estilo del diálogo con esta función metadramática por medio de la estética del texto en las páginas. Me refiero al

¹¹⁰ Mal tallada como una figura en madera.

¹¹¹ Palabra coloquial utilizada en República Dominicana para decir que alguien está en la onda, o sea que es *cool* o *guay*.

¹¹² Palabra coloquial utilizada en República Dominicana y Puerto Rico para referirse a una persona que se cree la dueña del barrio, alguien que se considera capaz de dominar cualquier situación.

¹¹³ Palabra coloquial utilizada en República Dominicana que se refiere a una mujer negra guapa.

uso del espacio en blanco entre una estrofa y otra. Este elemento explotado en *dominicanish*, no se maneja exactamente de la misma manera en la presente obra por su creadora. En *JFKSDQJFK* Báez mantiene la utilización de este espacio en blanco –a veces más extenso, otras veces simplemente dejando solo el espacio de un verso en blanco- para marcar los pequeños diálogos, y también alguna transición temática. Sin embargo, hay ocasiones en que no lo marca y dentro de una misma estrofa puede haber una réplica o pequeño diálogo incluido. Vale la pena aclarar que en esta obra no se utiliza la fuente en negrita o cursiva para resaltar algún verso o palabra, contrario a *Dominicanish*.

3.2.2. Tiempo dramático: viajes del presente al pasado de Kay

En este apartado dedicado al análisis del tiempo dramático, corresponde comenzar por los planos del tiempo teatral: tiempo diegético y tiempo escénico conjugados en un tiempo dramático. El tiempo diegético se refiere a la organización cronológica de los sucesos contados o representados en la obra. Este comienza con los recuerdos de Kay de sus años en el instituto, en particular el momento en que decidió renunciar al programa de estudiantes dotados al que pertenecía. Ella cuenta su frustración con el programa debido a la ineptitud, racismo y clasismo de la persona que se encarga de evaluar psicológicamente a los estudiantes; probablemente una orientadora o como se le conoce en inglés: *guidance counselor*. Kay la identifica como mujer, única señal de su identidad. Aunque en este texto dramático no se especifica quién es esta figura femenina que la evalúa, en *Levente no. Yolayorkdominicanayork* (2011) sí aclara que se trata de una *counselor*, por lo tanto me referiré a este personaje como la orientadora escolar a lo largo de este comentario. Luego comienza a contar sus diversos viajes, un total de seis, desde la ciudad de Nueva York a la República Dominicana durante el periodo de aproximadamente un año. En estos viajes conoce a varios hombres, algunos la cortejan y otros salieron con ella, experiencias que va poco a poco contando o representando. En este tiempo diegético también hay memorias de su pasado en la ciudad de Nueva York, en las que aparecen las figuras de su madre, de su madrina y la de una amiga que la acompaña en su primer viaje a Erre Dé. Durante este tiempo tiene una

conversación con un amigo y la entrevista de un periodista en República Dominicana. Mientras, ella sigue saliendo con algunos hombres en ambos lugares, hasta que conoce a su pareja estable y confiesa su felicidad con esta. Cuando lo describe es el momento en que termina el tiempo diegético pasado, y se funde con el presente compartido con el público, desde el cual cuenta su historia. Por tanto, este presente coincide con el tiempo escénico en que ocurre la obra. Cabe resaltar que en ningún momento hay referencias al año o momento en que sucede el tiempo diegético, solo se puede inferir que es contemporáneo por la mención de una tienda de descuentos y un hotel.

En vista de la ausencia de marcas temporales sobre el tiempo en el que se encuentra Kay, el tiempo escénico coincide con el nivel desde el cual habla Kay. Entonces, el tiempo dramático consta del presente compartido con el público y es a este que Kay incorpora sus recuerdos. Ahora bien, Báez utiliza los niveles para fragmentar el tiempo diegético y saltar del presente al pasado a gusto, aunque en ocasiones no ofrece suficientes marcas temporales para saber si está representando su recuerdo, lo está contando desde el presente, o siquiera si un recuerdo sucedió antes que otro, como se podrá observar en este apartado realmente dedicado al tiempo dramático. Así pues, en esta obra sucede lo que García Barrientos (2001, 84) describe a continuación como una de las posibilidades de tratamiento temporal en un drama: “El tiempo dramático [...] cuenta con una duración paradójica, que combina las -diferentes entre sí- de la fábula y de la escenificación; admite un desarrollo discontinuo, con saltos y detenciones; y puede desplegarse en orden no cronológico”.

Entonces, a partir del tiempo dramático agruparé temáticamente los grados de representación del tiempo en patente, latente y ausente. Para esbozar el tiempo patente, principal grado de representación utilizado en la obra, comienzo con el orden en que aparece en el tiempo dramático, siempre guardando la salvedad de que a veces no se especifica si Kay está en el presente escénico contando lo que le sucedió, o si hay un salto temporal al pasado. Por ende, la siguiente división de tiempo patente sirve simplemente de guía para tener claro lo que se muestra en el tiempo patente y su posible significancia al finalizar este comentario. Kay se presenta a su manera, habla brevemente de su adolescencia, para luego remontarse al pasado, en particular y a su primera visita a la isla de donde proviene, ya con más edad. Ella no lo especifica pero se infiere que es mayor debido a los encuentros con el sexo opuesto que menciona, y al dinero que lleva consigo:

“I’m rich shit. I have 33,000 pesos” (2013, 9). Este viaje al pasado y a la isla quisqueyana pertenece al tiempo patente, su primer recuerdo escenificado. Luego vuelve al pasado en el que escenifica un fragmento de la primera vez que tiene un encuentro sexual con un hombre dominicano en República Dominicana, detalle que explica en su intervención desde el nivel primario, segundo rompimiento temporal. Más adelante incorpora otro diálogo con un hombre, que pudiera muy bien ser el mismo del pequeño diálogo anterior, o quizás otro, ella no lo especifica. Enseguida hay un quiebre temporal en el que Kay reafirma su “dominicanyorness” (2013, 13). Así pues, pasa a otro diálogo explícito y marcado perteneciente al pasado con el mismo hombre anterior, o quizás otro, no se especifica.

A continuación me detengo en la próxima escena temporal patente para ofrecer un ejemplo de cómo Báez mezcla el tiempo patente y el ausente en unos versos con tan pocas marcas temporales que se confunden ambos grados; procedimiento que realiza varias veces a lo largo del texto. Kay comienza a describir a uno de los hombres con los que estuvo en Erre Dé, un estadounidense. Ella critica desde el nivel primario su interés en los dominicanos como objeto de estudio, pues él es un académico que realiza una investigación en la isla, y de pronto comienza a hablarle como si lo tuviera al frente:

Pa’ que vea cómo se siente. Donde quiera vas a
encontrar lo mismo. Todos hacemos lo mismo.
Háblame del por qué y vas a ver como los
tuyos son también culpables. ¿Tú crees que yo
no leo?
¿Tú crees que yo no pienso?
Tu sabes tanto que sabes a mierda.
Es más, quítate del medio, quítate, quítate,
quítate. (2013, 20)

Así, Kay relata el recuerdo de lo que le pasó con él dentro de lo que sería el tiempo ausente, de repente pasa a escenificar en tiempo patente cómo lo deja y se va, dando la impresión de tenerlo frente a ella. Acto seguido Kay salta al nivel primario para hablar poéticamente de las cabañas turísticas en La Romana. A continuación incorpora una pequeña conversación que escucha entre un caminante y el recepcionista de un hotel de lujo en esta misma localidad.

El próximo momento de tiempo patente consta de una larga entrevista que un periodista le hace a Kay en la República Dominicana sobre su opinión respecto a si los senadores de Estados Unidos pueden intervenir en las decisiones del país antillano. La

respuesta de Kay la veremos en el apartado dedicado a los personajes. El próximo recuerdo perteneciente al tiempo patente se sitúa en el pasado mediante un solo marcador temporal: “Por fin, hoy vi on TV al afamado Jack Veneno / que mi mamá menciona tanto” (2013, 26). Destaco el uso del marcador temporal *hoy*, poco utilizado en este drama, a pesar de del uso de un verbo en tiempo pasado. Pocas líneas después Kay dice que se encuentra en República Dominicana, por lo tanto, este hoy se refiere a un día en el pasado de la protagonista en esta isla, en el que vio al famoso luchador dominicano Jack Veneno. Enseguida pasa a otra corta escena del pasado cuando la esposa de uno de los hombres con los que Kay sale, sin ella saber que era casado, la increpa e insulta. Poco después de una ruptura de nivel, ella vuelve a utilizar el marcador hoy en otra mezcla de grados ausente y patentes. Ella habla de su madre y lo que suele hacer en Nueva York desde la secuencia temporal primaria, y de repente dice: “Hoy sábado también hace un sancochito con / bollitos de plátanos. Arroz blanco al lado” (2013, 28). Para ir terminando con el grado patente de representación, comienza la última escena temporal a partir de un popurrí de grupos de música y cantantes que le encantan, mezclando letras de canciones y nombres de discos, a un ritmo tan vertiginoso que da la impresión que la música estalla en ella. Luego concluye describiendo a su pareja actual desde el nivel primario, y lo describe a tal grado que parece estar frente a ella en un momento dado, como si se trasladara al tiempo pasado; quizás oscilando entre el tiempo patente y latente al igual que en el ejemplo anterior sobre el investigador estadounidense. Hago un paréntesis solamente para mencionar que estos dos son los únicos ejemplos de tiempo latente en la obra. Para finalizar, Kay cierra su monólogo marcando el presente escénico compartido con el público con el que se encuentra; el mismo tiempo intermitente que ha ido señalando a lo largo de la obra.

Aunque he ido marcando algunos momentos en los que se cuele el grado de representación del tiempo ausente, indicaré a continuación algunos ejemplos. Recordemos que el tiempo ausente es aquel al que se alude “en cuanto a la forma de representarlo” y que ocurre “antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente” (García Barrientos 2001, 85). Por lo tanto, cada vez que Kay cuenta lo que le ha pasado, ya sea para resumir, para mantener el hilo de su relato como nexos temporal, o para comentar una situación en Nueva York o en la República Dominicana que no se representa en escena-, el grado de representación es ausente. Este constante

juego con el tiempo ausente comienza con su memoria más distante de su adolescencia, cuando decidió que no quería formar parte del grupo de estudiantes dotados; decisión que su madre no toma bien. Le gustaba jugar, pero pronto comienza su despertar en cuestiones amorosas y mientras va creciendo su vida se convierte realmente en una búsqueda frustrante de una pareja. Sus recuerdos no lineales de desaventuras amorosas se mezclan con los de sus experiencias sexuales a partir de sus viajes a la isla quisqueyana. Así ella va describiendo en tiempo ausente a los hombres que le gustaron y los que no. Asimismo, cuenta las veces que visitó la isla dominicana, las conversaciones con su madrina, y describe la vida cotidiana con su madre.

En realidad, ya comencé a indicar la estructura temporal del drama en los ejemplos anteriores, pues como se ha visto en los comentarios en la dramaturgia, es inevitable separar un elemento de otro. Reproduzco la definición de estructura temporal de un drama para tenerla presente en este análisis del tiempo en esta obra: “una secuencia de *escenas temporales*, es decir, de bloques de acción dramática con un desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de *nexos temporales*” (García Barrientos 2007, 18).¹¹⁴ Sin miedo a repetirme, recuerdo que la alternancia de niveles ilustra cómo Kay utiliza el tiempo del nivel primario, al cual ella pertenece, como nexo temporal entre las distintas escenas temporales en las que escenifica fragmentos de sus recuerdos. Esto se traduce en un total aproximado –teniendo en cuenta que a veces faltan marcas temporales o se mezclan los tiempos patente y ausente- de ocho escenas temporales hiladas por ocho nexos temporales; nexos que no son sino la continuación de la primera escena temporal. Reproducir aquí una lista de esta estructura resulta fútil por dos motivos. En primer lugar, ya he señalado el manejo de los planos del tiempo patente y ausente, y algunos nexos, con los cuales hacer una lista sería repetir esta información. En segundo lugar, la poca transparencia de algunas escenas temporales evita establecer una clara estructura dramática porque en realidad la confusión de los tiempos, por momentos, forma parte de la estructura temporal escogida por Báez.

Los nexos temporales pueden clasificarse en dos vertientes: “en una ‘interrupción’ de la representación o en una ‘transición’ que rompa sólo –mientras aquella prosigue- la continuidad del desarrollo temporal” (García Barrientos 2001, 87). En esta obra se utiliza el nexo temporal de interrupción denominado elipsis cada vez que Kay retrocede

¹¹⁴ Letra cursiva empleada por el autor.

temporalmente a un recuerdo que corta el tiempo del nivel primario. La extensión de esta elipsis no se determina siempre con exactitud. Se entiende que la extensión es mayor en su primer viaje a la República Dominicana, pero no se sabe hace cuánto comenzaron estos viajes; no hay indicador de la distancia temporal de estos recuerdos y del presente de Kay. Solo se indica que ocurrieron en el periodo de un año: “So from December to December, I was / Body-hopping. Hoping for love” (2013, 23). Aparte, la extensión de las elipsis comienza a ser menor en la medida en que van avanzando los recuerdos hasta finalizar ese año de viajes a la isla quisqueyana. El contenido diegético de estas elipsis resulta relevante, pues ofrecen información sobre el pasado de Kay.

Por otro lado, hay algunos nexos de transición en los que se utiliza el resumen, es decir, que en ellos se recorre “un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ellos un tiempo escénico considerablemente menor” (García Barrientos 2001, 89). Estos resúmenes temporales ocurren mediante la palabra, son pues resúmenes verbales que dan constancia del paso del tiempo y en los que Kay sintetiza algún recuerdo en su monólogo. Por ejemplo, cuando condensa los viajes que realizó en aproximadamente un año, como se ve en este pasaje:

First I went in December, con la Comadre.
You remember. Right?
Then febrero, Semana Santa, para las
patronales en agosto and the loquera
ended up in December. Safe, sound, no herpes,
no AIDS, no pregnancy.
Thanks God! (2013, 14)

Evidentemente estos resúmenes de expresión verbal ocurren en el nivel marco, o sea, en el nivel en que Kay cuenta su historia. La función de utilizarlos es para dar cuenta del paso del tiempo entre un recuerdo y otro, pero realmente la función principal es que mediante ellos Kay manifiesta su punto de vista y su sentir, con respecto a algunos fragmentos escenificados en el pasado. En realidad, son regresivos respecto al tiempo del nivel de Kay, ya que hace referencia a su pasado.

El orden en que se desarrolla el tiempo dramático es de naturaleza crónica principalmente. Sin embargo, el orden crónico cronológico, “posibilidad no marcada” (García Barrientos 2001, 93), sufre la alteración acronológica de la regresión cada vez que se escenifica un recuerdo de Kay, como se ha podido comprobar en las citas y ejemplos hasta aquí incluidos. Las regresiones de Kay son de carácter interno parcial. Esto quiere

decir que las secuencias regresivas ocupan una menor extensión que la secuencia primaria (Kay contando su historia en escena) y, al mismo tiempo, forman parte de ella. Dicho de otro modo, la secuencia primaria tiene una mayor extensión que las regresiones contenidas en ella. Por consiguiente, las regresiones corresponden a una interiorización temporal explícita, en otras palabras, arraigadas al personaje de Kay. Ahora bien, estas regresiones son homodieéticas puesto que pertenecen al mismo universo diegético, a la misma fábula. Asimismo, dentro de este rasgo homodieético las regresiones se pueden considerar completivas ya que en ellas se presentan distintos momentos de la vida de Kay de manera fragmentada, estas no necesariamente son lineales ni tampoco se muestra en ellas una vuelta “total o parcialmente a lo ya puesto en escena” (García Barrientos 2001, 94). La función explicativa de esta alteración acronológica se evidencia en la acción dramática establecida: Kay decide compartir parte de su historia personal en escena.

Por otro lado, vale la pena agregar que en *JFKSDQJFK* el orden se acerca mucho más claramente al crónico que al acrónico, pues resulta un poco más fácil identificar cuando se trata de una regresión y cuando Kay se encuentra en el tiempo compartido con el público del nivel primario. Por ende, esta característica aleja a esta obra de *Dominicanish* en términos del tratamiento temporal. No obstante, quizás en los ejemplos ilustrados Báez mezcla el tiempo del nivel primario con el del nivel en que ocurren las regresiones, y el plano del tiempo patente con el ausente, pudieran muy bien indicar una acronía parcial. Además, uno de los rasgos que esta obra sí comparte con *Dominicanish* es la utilización del verso, facilitando así esta mezcolanza de planos.

Para establecer la duración no está de más recordar su explicación en la dramaturgia, pues puede ser fuente de confusión a la hora de identificar los elementos que dentro de ella se manifiestan en *JFKSDQJFK*. La duración se refiere al encaje del tiempo escénico y el diegético para conformar el dramático. Como se ha venido anunciando hasta ahora en la obra que nos ocupa en este análisis hay una coincidencia del tiempo escénico con el diegético, conformando así una duración relativa, entendiendo duración como “el resultado de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica” (García Barrientos 2001, 104). Esta coincidencia- duración de la fábula y de la escénica- se llama isocronía dentro del modelo dramaturgológico. Asimismo, corresponde aclarar que la duración relativa contiene dos vertientes: la velocidad y el ritmo. La velocidad mide “el interior de una escena temporal” (García Barrientos 2007, 19),

mientras que el ritmo “se mide en una secuencia de escenas, por lo general en la obra toda” (García Barrientos 2007, 19). Ahora bien, la velocidad también se subdivide en dos posibilidades. Por un lado, la velocidad externa que da cuenta de su ejecución en escena a través de los actores, ya que ellos pueden acelerar o ralentizar su actuación afectando el tiempo dramático. Por otro, y la velocidad interna que indica la “autonomía simbólica de la duración diegética respecto a la escénica” (García Barrientos 2001, 107).

En cuanto a la velocidad, Báez no utiliza la externa en la obra aquí analizada. En los recuerdos escenificados, cabe señalar que al sumarlos para medir el ritmo resulta mayor la duración concerniente a la velocidad interna, *JFKSDQJFK* ilustra principalmente una isocronía. Así pues, el ritmo del nivel primario también refleja isocronía, ya que Kay se dirige al público para contar su historia desde este nivel. Pero, en el nivel secundario, es decir, en diegética que la escénica, pues se condensa el pasado de Kay en ellos. Implica entonces el uso de elipsis temporales entre recuerdos, a pesar de que no se indique el tiempo que pasa entre uno y otro. Por ende, las elipsis así como la condensación de tiempo conlleva la utilización de “procedimientos de intensión” en los que se resume el pasado de Kay dentro de la isocronía mencionada. El ritmo intensivo también se logra por medio de la palabra cuando Kay utiliza el resumen anteriormente aludido para hablar de sus recuerdos. Así que realmente no ocurre una condensación temporal respecto a la velocidad interna o el ritmo en el nivel primario, ya que, aquí no hay saltos temporales en los que se condense el tiempo diegético de este nivel, pues se mantiene la isocronía que lo distingue. Entonces, se puede resumir el ritmo de la siguiente manera: el ritmo exterior –el del nivel primario- resulta isocrónico, mientras que el ritmo interno –que incluye las regresiones- es intensivo, ya que abarca un año de la vida de Kay.

A propósito de la distancia temporal, como *JFKSDQJFK* contiene varios niveles dramáticos, concuerda con la distancia compleja. Esta se compone de dos tipos de distancia de forma sucesiva, dando pie así a la policronía. O sea, el nivel primario se encuentra en la distancia cero, propia al drama contemporáneo que se dirige a un público también contemporáneo. En cambio, en el nivel secundario se trata de una distancia retrospectiva, localizada en el pasado. Por lo tanto, se trata de un drama histórico en lo que concierne a la distancia temporal de este segundo nivel metadramático. El público o lector se ve obligado entonces a ir y venir del drama contemporáneo, esto es de la isocronía, al drama histórico, produciendo así un distanciamiento en él, sobre todo

porque estos saltos temporales distinguen el tiempo dramático de esta obra, evidenciado en la estructura temporal de este drama.

Por lo que afecta la perspectiva temporal, el público se adentra en el punto de vista del personaje dramático principal. Esto conduce a una interiorización explícita del tiempo durante las regresiones, pues como espectador uno viaja a través de Kay a su pasado, visto desde su propia perspectiva, claro. Precisamente Kay utiliza la expresión verbal para desplazar al público a su interior temporalmente, experimentado desde su subjetividad lo que ella decide recordar y cómo lo recuerda. Al mismo tiempo se hace patente también esta perspectiva temporal interna explícita durante el nivel primario, es decir, la isocronía se debe a que Báez decide que Kay hable desde el presente escénico, así haciéndolo coincidir con el presente diegético.

Para concluir el análisis del tiempo dramático, cabe decir que la estructura que lo compone y su tratamiento por parte de la autora muestran la importancia que cobra al ser una pieza en la que se interioriza la perspectiva de Kay. Entonces, su subjetividad sirve de eje temático en esta obra. Por este motivo el tiempo resulta inseparable del personaje dramático principal, a pesar de que el tiempo no adquiere mayor importancia que los demás componentes de esta obra; se conjuga con ellos de manera tal que lo semantiza.

Esto se refleja, por ejemplo, en los grados de representación, en particular en los saltos del tiempo patente al ausente. Aunque el patente adquiere mayor relevancia, este se compone del presente y del pasado de Kay, alternándolos. Puede pensarse que los saltos al recuerdo de Kay implican que ella vive en el pasado o que lo añora, pero justamente lo contrario sucede en esta obra. Ella no está deseando reconectar con el pasado, sino que lo utiliza como escalón para reafirmar su camino presente. Su juicio crítico sobre sus experiencias vividas inclina la balanza hacia la gratificación de haber cambiado de rumbo y acercarse a lo que busca, al menos en el aspecto amoroso. Al mismo tiempo, algunos de sus recuerdos sirven para entender su postura respecto a la sociedad en la que vive, tanto en Nueva York como en la República Dominicana. Desde que renuncia al programa de estudiantes dotados comienza a volverse consciente de los discursos racistas y vacíos de las personas con las que se topa, incluidos los hombres que la cortejan. Por ello resulta tan significativa la predominancia del tiempo patente en el que Kay cuenta cómo llega a ser la persona que es en el nivel primario, a pesar de las dificultades vividas, o quizás más bien, gracias a ellas. Además esto se refleja en la

distancia temporal que produce por un lado distanciamiento en el público durante los viajes temporales a su pasado, pero se identifican en el momento en que coinciden tiempo escénico y tiempo diegético. Y es que Kay observa desde el drama contemporáneo su propio drama histórico que comparte con el espectador. Esta visión del tiempo la resume muy bien una cita que sirve para cerrar este apartado temporal cuando Kay le dice a su madre:

Pal carajo to' el mundaso. Mierda e',
el pasado no existe ni en el pasado mismo. (2013, 32)

3.2.3. ***Going. Going. Gone:* trayectos de JFK a SDQ y vuelta**

Para comenzar este apartado habría que establecer el espacio de la comunicación teatral en *JFKSDQJFK*. Sin embargo, como esta obra no ha sido representada ni tiene acotaciones indicando la relación entre sala y escena, esta relación queda pues indefinida. Aunque, al mismo tiempo ofrece entonces una gran libertad a quien quiera realizar su puesta en escena. Por consiguiente, a partir de la propuesta de la lectura dramatizada que realiza Báez de *Levente no.Yolayorkdominicanyork* de la que se desprende la obra que ocupa el foco de este análisis, indicaré brevemente algunas de las posibilidades para un montaje en escena. En la lectura dramatizada de este texto, Báez incorporó al público por medio del recurso de apelación, así haciéndolo partícipe de la historia de Kay. Entonces, *JFKSDQJFK* puede presentarse en un espacio que sostenga el diálogo entre sala y escena que se propone Báez en sus creaciones artísticas; diálogo abierto que ya se estableció en el apartado de visión del comentario de *Dominicanish*.

Por lo tanto, la relación entre sala y escena debe oscilar entre la oposición y la integración. Recordemos pues, que “la escena cerrada favorece los efectos ilusionistas y los procesos de identificación” (García Barrientos 2001, 126). La escena pudiera muy bien ser cerrada total o parcialmente, pero lo importante es evitar resaltar de forma tajante el enfrentamiento o tensión entre sala y escena. Este tipo de relación favorecería el efecto de ilusión propuesto en el espacio dramático, en el que se funden las dos caras que lo conforman –la ficticia y la real-, haciendo así pasar el espacio de la representación por el diegético. Otra posibilidad que ofrece este drama sería que los personajes invadan el

espacio de la sala para justamente “poner en entredicho la frontera entre ficción y realidad” (García Barrientos 2001, 127) con la que juega Báez. En este caso, se utilizaría una escena abierta al integrar el espacio de la escena en la sala.

Conviene detenerse a continuación en los planos del espacio teatral en los que se combina el espacio diegético con el escénico que componen el espacio dramático. Comienzo por distinguir los espacios diegéticos en los distintos niveles. El espacio del nivel primario no está marcado, sino que se sobreentiende que coincide con el espacio escénico, mientras que el espacio diegético del nivel secundario al que pertenecen los recuerdos pueden ser República Dominicana o Manhattan. Esto no quiere decir que el espacio diegético del nivel primario sea exclusivamente el escénico, pues desde este la protagonista también alude a recuerdos de ambos lugares. Asimismo, estos dos espacios isleños ya aparecen en el paratexto de la página de derechos citado en el primer apartado de este análisis. Desde ahí se establecen ambos espacios: “Aquí es Manhattan. Allá, Erre De” (2013, 2). Además, el título de la obra entrelaza las dos islas a través de las siglas de sus aeropuertos, dejando así claro el desplazamiento temporal y espacial entre una y otra a lo largo de la obra, y el espacio en el que habita Kay, el del aeropuerto JFK desde donde se visita la República Dominicana.

Kay menciona los siguientes espacios diegéticos en Manhattan: su instituto, el barrio en el que vive, su trabajo en la tienda de 99 cents, el Happy Hills Casino, Macy’s, el espacio urbano de la ciudad de Nueva York, la casa de su madre y su casa, ambas residencias en el edificio Ni e’. Aprovecho para adelantar que todos estos espacios son ausentes, a excepción de la casa de Kay, que no llega a ser patente del todo pero de momento al describirla parece que ella se transporta allí en unos versos y vuelve al espacio del nivel primario. En cuanto a la República Dominicana ella incluye los siguientes espacios: Santo Domingo, un motel, un hotel tipo resort y las cabañas turísticas en La Romana. Por consiguiente, a partir de aquí se analizará el encaje del espacio diegético en el escénico, o sea, el espacio dramático. Así pues, la estructura espacial del drama comienza a dar luz sobre este. Demás está decir que esta obra no maneja el principio de unidad espacial. A pesar de que la acción dramática establecida ocurre en el lugar de la representación, en el momento en que existen dos niveles metadramáticos se rompe con la unidad de espacio. Esto significa, entonces, que la estructura espacial del drama implica

la utilización de espacios múltiples sucesivos, puesto que en realidad no hay una simultaneidad de espacios, sino que Kay va y viene de un lugar a otro.

Establecidos los planos teatrales y la estructura en el espacio dramático, corresponde la difícil tarea de dar cuenta de los grados de representación espacial, es decir, los espacios patentes, latentes y ausentes en *JFKSDQJFK*. Digo difícil porque muchas veces no hay indicaciones explícitas que identifiquen los grados de representación, pero la idea probablemente sea la de conceder una mayor libertad respecto a su montaje dando una multiplicidad de posibilidades de las que cada puesta escogería. Dicho esto, me centraré entonces en los momentos en que el espacio verbal indica si puede ser parte del espacio patente, latente o ausente, estos estarán supeditados a las decisiones de dirección y actuación que se tomen en cada montaje.

Definitivamente, esta obra tiene un tratamiento del espacio escénico similar, aunque no igual, que en *Dominicanish*. Me refiero particularmente a que no es necesario recrear un espacio con decorado y accesorios, ya que el escenario pudiera muy bien estar vacío, y la obra funcionaría perfectamente en él. Esto se debe a que la protagonista le habla directamente al público, confundiendo las dos caras del drama. Así que el espacio del lugar de la representación del nivel primario se hará siempre patente. A este le sigue el primer espacio patente del nivel secundario: Santo Domingo. El diálogo que Kay entabla con el primer amante que se menciona en la obra se sabe que ocurre en la República Dominicana debido a su contenido, específicamente porque al hombre con quien habla le llama la atención el acento de Kay cuando habla inglés. Además, Kay comenta desde el nivel primario que fue su primera cita en un motel, dando cuenta así del espacio en el que se desarrolla este corto diálogo que cité en el primer apartado de este comentario. Otro pequeño diálogo que pertenece al espacio patente es el que ocurre en la recepción de un hotel, tipo resort, en La Romana, entre el recepcionista y un transeúnte local. Asimismo, el corto diálogo en el que la esposa de un antiguo amante de Kay la insulta, en la República Dominicana, puede también perfectamente pertenecer al espacio patente.

Respecto a los espacios latentes, no hay ninguno que pueda ser identificado a través del espacio verbal a lo largo de la obra. Sin embargo, al igual que en los grados de representación temporales, los espacios ausentes forman parte del recuerdo de Kay. Su instituto y su barrio, por ejemplo, son aludidos verbalmente pero no se perciben en

escena. Por otro lado, en un brevísimo diálogo una antigua pareja de Kay le pregunta dónde estaba porque hacía una semana que no la veía. La irónica respuesta de Kay deja saber que trabaja en un bazar:

*Donde tu crees? En Brunei. En la boda de la
hija del sultán. Yeeeah right. Metiéndole más
horas de overtime a ese 99 cents que lo que el
indúo ese puede pagar. (2013, 13)

Este detalle de la vida cotidiana de Kay implica los esfuerzos que hace en su trabajo para ganar un poco más, aun sabiendo que a lo mejor su jefe no se lo puede pagar. Poco después, el Happy Hills Casino se menciona en la respuesta que siempre le da la madrina cada vez que Kay le pregunta cómo conoció a su padrino: “Fue en una fiesta aquí. En el Happy Hills / Casino” (2013, 13). Báez decide marcar este comienzo de la respuesta de la madrina con una comilla, pero es una conversación recurrente que la propia Kay puede reproducir en escena imitándola, sin necesidad de cambiar al nivel secundario. El Happy Hills Casino era un lugar en Nueva York donde la gente iba a escuchar música y bailar merengue, salsa, mambo. Otro detalle de esta cita que merece la pena resaltar es el uso del marcador espacial *aquí*. Esto sitúa directamente a la madrina de Kay viviendo y conversando frecuentemente con ella en la ciudad de Nueva York.

Vale la pena ilustrar a continuación otro ejemplo de espacio ausente de suma relevancia espacial. Se trata de un espacio que no contiene ninguna marca para identificar si es un espacio ausente o patente. Entiendo que esta ausencia de marca de grado implica que es un espacio diegético ausente, contado por Kay en su monólogo. Veamos esta descripción enunciada por Kay:

¿Dónde estuvieron que no los vi?
¿Dónde están que no los veo?
cabañas tu rísticas Tú y Yo Aquí
cabañas turis ticas El Sua Sua papá.
cabañas turisti cas Un Chin¹¹⁵
cabañas tu ris ti cas Mi mañanero
cabañas turísticas El Deseo
cabañas turísticas Mi Cielo, atendido por su
gentil propietario el Mudito.
¿Y los turistas? ¿Dónde están?
Cua cua cua, que risa me da.
¿Tu ris ti cas? (2013, 20-21)

¹¹⁵ Chin es una palabra coloquial utilizada en la República Dominicana que significa un poco.

Aunque pueda ser de conocimiento común, quizás lo primero que corresponde explicar de esta cita son las cabañas turísticas y por qué, si son turísticas, no hay turistas. En la República Dominicana le llaman cabañas turísticas a los moteles de carretera que rentan cuartos por horas y no noches enteras; una manera para referirse a ellos con cierta elegancia y discreción, pues es una opción conveniente para parejas que buscan un espacio privado donde tener sus encuentros sexuales a falta de otras alternativas. Además, el precio económico de las habitaciones es un incentivo. De hecho, *Tú y Yo* es el nombre de una cabaña turística en La Romana. Por ello, Báez juega con los nombres de estas cabañas y sus connotaciones sexuales. *Mi mañanero, un chin, el deseo, mi cielo* pudieran ser también nombres de cabañas, pero lo relevante es que contienen un doble sentido. Incluso la alusión al propietario de uno de estos moteles, *el Mudito*, revela seguramente que este hombre no cuenta lo que pueda atestiguar ahí. Asimismo, los últimos dos versos ironizan el nombre de cabañas turísticas a las que los turistas normalmente no van, por eso le provoca tanta risa a Kay que se llamen turísticas. Nótese además, el juego con la palabra *turísticas*, dividida de distintas maneras, separando y juntando sílabas, pero sobre, todo su constante repetición resalta aún más lo ridículo que puede llegar a sonar el llamar a estos moteles así.

Cabe incluir aquí una reflexión sobre el espacio descrito en este fragmento citado de la obra. De interesante relevancia es el diálogo que Báez decide incorporar precisamente después de este juego poético sobre las cabañas turísticas. Se trata del corto diálogo entre el recepcionista de un hotel de lujo y un transeúnte, mencionado antes en el espacio patente. De manera que con esta contraposición de espacios, Báez marca el contraste de ambos lugares de alojamiento para personas que están de paso: las cabañas turísticas a las que los turistas no van, sino más bien los locales, y el hotel de lujo en el que un empleado no quiere atender al transeúnte porque al verlo piensa que es haitiano y no turista. Dicho esto, Báez (Galán 2014) recalca su interés por este tipo de contraste espacial en una entrevista: “Cuando se vive el ‘contraste... con el otro, el turismo de alto poder adquisitivo’ (con los dueños de ese circo y los que dan permiso, cogiendo lo suyo para que eso suceda) solo pasa eso, se vive el contraste, no se teoriza”. En la misma entrevista Josefina (Galán 2014) continúa su reflexión señalando que es inevitable que el espacio como significante aluda a varios significados, dependiendo del sujeto que los viva: “Los que somos de clase trabajadora vivimos en un espacio muy

específico. Y si lo has asumido, ese espacio es base que nutre. Conoces tu nada. Tu todo. Si te haces el loco y entras al mundillo de los otros, te lo recordarán de mil maneras. 999 veces Humillantes y violentas”. Justamente el transeúnte que intenta comunicarse con el recepcionista del hotel de lujo vive una de estas maneras humillantes y violentas en las que el empleado del hotel le recuerda al caminante que ese no es su espacio, e incluso le echan de ahí sin dejarle hablar.

Entonces, el fragmento citado sobre las cabañas turísticas y el corto diálogo que le sigue retratan perfectamente la concepción del espacio de su autora. En realidad a Báez no le interesa idealizar el espacio dominicano dejado atrás ni tampoco enaltecer el de Nueva York. En el momento en que ella basa la relación del espacio en la cotidianidad y contradicciones vividas, se aleja completamente de una añoranza, de una idealización de un espacio sobre otro. Por consiguiente, Báez se nutre del espacio del que viene, tal y como indica en la entrevista, observando cada detalle con atención. Este es uno de los ejercicios que ella realiza en *JFKSDQJFK* donde entremezcla constantemente los espacios por los que se desplaza y vive Kay. Por lo tanto, no es de extrañar que Kay se percate de las tensiones y fricciones en el espacio que la rodea, poniendo así el dedo en la herida.

Como último ejemplo de espacio ausente me interesa discutir la detallada descripción que ofrece Kay de la cocina de su madre cuando la arregla los sábados:

My mother has her own La Romana [...]
Su cocina decorada con un calendario de la
iglesia a la que ella no va. El calendario tiene la
virgen de nosotros, pero que es Española.
Beats me.
Su set de ollas que ella ganó en un pellizco,
antes de yo nacer y no usa. Pero se ven bonitas
con su historia y sus flores de sol.
Las cortinitas de cuadritos rojos han visto caer
mucho agua y nieve. Todo lo que hay en esa
casa, está ahí desde cuando ella trabajó por 20
años en la factoría de muñecas. (2013, 28)

Comienzo por señalar que mientras que en *Dominicanish* Báez establece el teatro como casa, en esta obra no hay referencias de ningún tipo al teatro. Curiosamente Kay no habla de su casa, no ofrece realmente detalles, en cambio sí los da sobre la casa de su madre. Lo primero que salta a la vista es la única vez que menciona La Romana en la obra. Pero no se trata de La Romana en sí, sino de un pedacito de esta ciudad quisqueyana en Nueva York. Su madre se apropia de su espacio íntimo de una manera similar a las casas en La

Romana, probablemente como muchos inmigrantes hacen cuando viven fuera de su país. No obstante, Kay se fija en la influencia española presente en esta casa, con la Virgen de Altagracia en el calendario. Y aunque la madre no sea practicante, no renuncia a incluir este detalle. Así pues, Báez, de alguna manera, pone en entredicho las costumbres que uno adquiere culturalmente. A su vez, a través del espacio verbal Kay se fija en esos pequeños detalles que hacen suya la cocina de su mamá, como las ollas ganadas en un concurso que nunca usa. Una característica que no es difícil de encontrar en muchas casas en las que hay algún objeto o decorado para que se vea bonito y por eso no se usa en la vida cotidiana. De hecho, Kay parece transformar las cortinas de la cocina en un ente viviente que ha visto pasar muchos años, dejando así claro que su madre vive ahí hace muchísimos años y que la cocina sigue estando igual. De esta forma, para Kay este es un espacio inmutable, seguro, una manera de mantener cierto vínculo tanto con su progenitora como con La Romana.

Por otra parte, este mismo ejemplo de la descripción de la cocina de la madre de Kay pertenece también al espacio verbal mediante el cual la protagonista transporta al público a ciertos espacios impresos en la memoria de la protagonista. Por lo tanto, a continuación discurriré en los signos del espacio, comenzando por el espacio verbal. El lenguaje poético en esta obra se convierte indudablemente en protagonista –como se pudo observar en el ejemplo sobre las cabañas turísticas–, pues por medio de se crea un decorado verbal. Asimismo, al igual que en el ejemplo sobre la cocina de la madre, la siguiente cita también ilustra este espacio lingüístico de decorado verbal:

Love this town.
This country must be very religious and very
very rich. There are many churches in every
barrio. And many bancas in every single block. (2013, 9)

En la primera regresión de Kay, ella acaba de llegar a Santo Domingo en su primer viaje a la isla y pronuncia estas palabras. A través de esta descripción verbal, el espectador o lector viaja con ella, prácticamente obligado a percibir lo que a ella le llama la atención. Kay está encantada de estar ahí y lo primero que le sorprende es la cantidad de iglesias, razón por la cual asume que deben ser muy religiosos. Al mismo tiempo observa que la cantidad de entidades financieras, o sea, de bancos, compite con la gran cantidad de iglesias. Por lo tanto, piensa que el país debe ser rico, pero después se va dando cuenta de que tal cosa no es cierta. Este pequeño detalle sobre el espacio observado en Santo

Domingo brinda información sobre la estructura de la sociedad dominicana, en la que se le da valor a la banca y a la religión. Lo interesante de la reflexión a partir de esta cita es cómo se vincula al ciudadano con la proliferación de estas dos instituciones presentes en las calles de la ciudad, pues no necesariamente ha sido el dominicano de a pie quien ha tenido el poder de estructurar el espacio de esta ciudad, donde hay tantos edificios dedicados al dinero y a la religión.

Poco después de los versos citados, hay otra; siempre a partir de su experiencia, de lo que conoce. Ella se sorprende al ver un objeto neoyorquino en suelo dominicano al decir:

Mira, mira, mira, una bolsa grande de
Conway.
Oh sorry comadre, I forgot what is bolsa for us
here. (2013, 9)

Antes de comenzar a comentar esta cita, cabe explicar que Conway es una cadena de tiendas que vende ropa de marca a un precio más económico, y por supuesto, hay varias de ellas en Nueva York. En estos versos hay una doble mezcla de espacios. En primer lugar, la bolsa de la tienda neoyorquina irrumpe en el espacio dominicano que observa Kay, y por un breve momento, ella se ve reflejada en esta bolsa tan pronto la relaciona a la ciudad donde vive: ambas viajan a la isla quisqueyana. A pesar de que la bolsa pudiera ser de otra ciudad, es a través de Kay que cobra importancia, por eso ocurre una identificación de la protagonista con este objeto. De todas formas, probablemente la bolsa provenga de Nueva York debido al gran enclave dominicano que existe en esta ciudad.

En segundo lugar, estos versos dejan entrever el uso del lenguaje dependiendo del espacio en que su enunciador se encuentre. En este caso la palabra bolsa tiene un significado distinto en la República Dominicana, significado del que Kay cobra conciencia una vez la pronuncia. Kay deja escapar esta palabra que probablemente utiliza en Nueva York, ya que de seguro la ha escuchado allí debido a la gran presencia de inmigrantes hispanohablantes. Esta palabra, de varias acepciones, se usa en algunos países de habla española para referirse a la funda que da un establecimiento para llevarse la compra realizada. Pero en otros, como en la República Dominicana o Venezuela, la acepción que predomina es la referente a la bolsa de los testículos de un hombre. Lo interesante sucede cuando Kay se disculpa con su comadre por decir bolsa, pues de una manera muy

casual y sutil se reafirma en su subjetividad, en su *dominicanyorkness*. En otras palabras, a través de la construcción de la frase ella se incluye, junto a su amiga a quien llama comadre, tanto como neoyorquina que como dominicana, en el momento en que utiliza nosotros cuando dice *I forgot what is bolsa for us here*. Por lo tanto, el lenguaje en sí se convierte en un espacio al que Kay se remite y por medio del cual se construye.

Asimismo, el espacio condiciona el lenguaje y *JFKSQDJFK* da cuenta de ello. Recordemos que la propia manera de hablar de Kay remite también a la subjetividad suya, pues, como bien indica el paratexto autorial de Báez, tanto esta obra como las otras tres que la acompañan en la publicación están escritas en *dominicanish* con el acento y entonación que su pronunciación conlleva. Por consiguiente, la palabra poética dicta la entonación, la intensidad, el acento y el ritmo; todos signos lingüísticos estudiados en la dramaturgia. Por medio de la palabra se infiere cuando Kay está molesta, indignada, contenta, sorprendida, e incluso la intensidad o suavidad con la que dice su monólogo, fácilmente observable en las citas de esta obra incluidas a lo largo de todo este comentario. Pero, no viene mal incluir un pequeño ejemplo de entonación e intensidad a continuación. Se trata de un momento en el cual Kay explota por su enfado hacia la orientadora escolar en el principio de la obra desde el nivel primario:

Please Madam, write this down too.
I feel, I feel... like your fucking daughter will feel.
Your well-behaved daughter that I do not have
the pleasure to meet... since we certainly do not
live in the same neighborhood (2013, 7)

Probablemente Kay no se lo dijo a la orientadora, sino más bien expresa en escena lo que le hubiera gustado responderle. El tono es de indignación y rabia contra la opinión y actitud prejuiciada de la orientadora hacia ella, centrada en expresar cómo se siente. Por otro lado, una vez más el texto dramático enfatiza el espacio cuando Kay resalta la clase social que la diferencia de la orientadora ya que no viven en el mismo barrio.

En realidad, en dos ocasiones Kay determina desde el lenguaje su desplazamiento de Nueva York a la República Dominicana. El primer cambio de nivel se marca mediante la pronunciación de estas simples palabras: “Going. Going. Going. / Gone” (2013, 9). Acto seguido, Kay se encuentra por primera vez en Santo Domingo con su amiga a quien llama comadre. No es casual que Báez escoja utilizar el gerundio, una acción en presente que no acaba ni termina, para indicar el proceso de viaje, hasta que lo finaliza con el verbo ir

en tiempo pasado. La segunda vez que utiliza esta frase la abrevia un poco, pues contiene una palabra menos: “Going. Going. Gone” (2013, 14). Este verso tiene un *going* menos, pero su efecto es muy parecido. Produce un quiebre entre la historia que le suele contar su madrina de cómo conoció a su padrino y el resumen que cuenta Kay de todos sus viajes a la República Dominicana durante un año. A pesar de que no hay cambio de nivel después de decirlas, Kay sí comienza a hablar de sus viajes a la isla quisqueyana. En estos versos se vincula el movimiento del verbo ir en gerundio al movimiento de traslado de un país al otro, para enseguida marcar con el lenguaje que pertenecen al pasado al conjugar el verbo ir en pasado. Este es un ejemplo del lenguaje utilizado de forma performativa, pues Báez acomoda estas palabras en este orden determinado para señalar la acción de ir a la República Dominicana.

Siguiendo esta línea donde la palabra implica una acción, se puede proceder a esbozar los signos de la expresión corporal. Puesto que esta obra no contiene acotaciones ni tampoco se ha representado, solo ofreceré algunos ejemplos en los que el texto dramático permite ver el espacio verbal. En lo que respecta a la apariencia, relacionada a los signos espaciales, se puede inferir el vestuario de Kay. En primer lugar, ella no lleva nada de prendas de oro: “Bling bling ain’t for me” (2013, 5). Segundo, se viste como en el último video: “Clothes and accessories / as in the latest video” (2013, 6). Estas son las dos referencias a cómo se vestiría este personaje. Sin embargo, no debe ser determinante en la puesta en escena, ya que también funcionaría una vestimenta más neutral, siempre dependiendo del efecto de distanciamiento o ilusión que se decida seguir en la representación de este monólogo.

En vista de que el cuerpo se tematiza a lo largo de este drama, corresponde dar cuenta de su relevancia en *JFKSDQJFK*. Comienzo por el cuerpo de Kay que ella deja claro desde el principio. Su cuerpo es gordo, de ahí su sobrenombre de Gorda, bajito, negro, según ella misma se describe. Retomo un fragmento citado en el primer apartado, pero con los versos que le siguen:

Chiquita, gorda, mal tallá.
No soy vacana. Ni matatana
ni un mujerón.
Muy normalota. Molleta.
Una morenota.
Otra prieta mas. Sin na’ atrás. (2013, 5)

Ella se presenta así, destacando su cuerpo de mujer, uno muy normal en el que ella se siente guapa y cómoda. Poco después de los versos anteriores Kay incorpora su cuerpo en movimiento, lleno de música y ritmo:

Me my hot hip hop steps.
Me mambo violento.
Mambo de calle.
Mambo rabioso.
Mi mambo sabroso. (2013, 5)

Ella se mueve con pasos de *hip hop* entremezclados con los del mambo. De hecho, esta descripción de su mambo coincide con su caracterización. Ciertamente ella tiene un mambo *violento, de calle, rabioso y sabroso* que muestra a lo largo de toda la obra. Adviértase también el juego entre las palabras homónimas *me*, pronombre objeto en inglés, y *mi*, adjetivo posesivo en español, ambas reafirman el yo que las pronuncia. Pero además, al decir estos versos Kay se subdivide entre un yo, un *me*, un *my* y el posesivo en español *mi*; todos formando parte de ella. Es decir, ella es al mismo tiempo un mambo violento y posee pasos de *hip hop*, así como un mambo sabroso. De este modo, ella da pie a una reflexión desde la lengua de su autoconcepción. Cuando Kay las enuncia su cuerpo probablemente refleja este movimiento contenido en la palabra. Este es solo un ejemplo de las múltiples alusiones que Kay hace a su cuerpo vibrante y hecho de música. Asimismo, este cuerpo moviéndose en clave musical, también refleja su movimiento en sus desplazamientos de isla a isla, de la Gran Manzana a Quisqueya.

De la misma manera, el movimiento corporal también se vuelve patente en el gesto, siempre señalado a través del lenguaje. Por ejemplo, Kay focaliza en sus ojos en estos versos:

Even though I knew he ain't for real.
My eyes became stupid, como los ojos de las
otras mujeres enamoradas. I mean stupid. Real
stupid. (2013, 11)

La actriz que interprete a Kay puede o no realizar este gesto con los ojos; ya será una decisión personal. Lo que me interesa resaltar es el gesto facial correspondiente al enamoramiento, un gesto familiar al que se le pudiera sacar punta a partir de la partitura física creada para el montaje de esta obra. El trabajo de búsqueda corporal de este gesto en el que los ojos reflejan la tontería que a uno le invade cuando está enamorado puede ser interesante. Dentro de la línea de trabajo de Báez la precisión de este gesto incluso pudiera convertirse en un *mudra* urbano, al estilo de *Dominicanish*.

No obstante, el próximo ejemplo sí que contiene un gesto muy difícil de eliminar del montaje, tan pronto Kay articula estos versos a los hombres con los que ha salido: “Pleeease. Talk to my hand, ‘cause you ain’t my / man” (2013, 22). La extensión del fonema /i/ en la palabra *please* ya de por sí indica un juego con la boca entre la velocidad y la sensación de hastío con la que Kay la pronuncia. Aunque el motivo de incluir este ejemplo realmente se encuentra en la expresión *talk to my hand*, muy utilizada en Estados Unidos para expresar un alto enfado con un interlocutor. Es decir, que con esta frase se le manifiesta a la persona que la escucha que mejor le hable a la mano que a la cara; al mismo tiempo que emite esta frase se realiza un gesto con la mano, el mismo gesto que se usa para decirle a alguien que se detenga.

En cuanto al cuerpo como signo espacial, o sea, como significante lleno de significados, no se puede obviar que se presenta como uno negro y femenino a tal grado que se convierte en tema a lo largo de este drama. Kay constantemente reivindica su negritud. Por lo que respecta a la relevancia de esta reivindicación me remito a la discusión de la misma en el comentario de *Dominicanish*. Por tanto, el análisis realizado en él sobre la negritud y la importancia de recordar constantemente su raza viniendo de un país como la República Dominicana también aplica al estudio de esta obra. De esta discusión me limito a recordar la *negrofobia* fomentada y promovida por el racismo de la élite así como por el gobierno de Trujillo y de Balaguer en la sociedad dominicana para marcar la diferencia con los haitianos, con ese otro país con el cual la República Dominicana comparte la isla de La Española. Quizás corresponde ahora apuntar muy brevemente ciertos datos históricos sobre la relación entre Haití y la República Dominicana, solo como preámbulo para el análisis de una entrevista que le hacen a Kay que discutiré después de esta breve digresión histórica.

En *The Dominican Americans*, Hernández y Torres-Saillant (1998, 4) explican en la introducción que en 1795 con el Tratado de Basilea España cede a Francia la jurisdicción de su colonia en la isla de La Española. Poco después, luego de varias luchas, en 1804 ocurre una revuelta liderada por el General Jean Jacques Dessalines que desemboca en la independencia de Haití de Francia, convirtiendo así a Haití en la primera república latinoamericana y primera república conseguida por la lucha de esclavos y cimarrones. En cualquier caso, ya desde el 1801 los líderes de esta revolución intentaban unificar la isla entera como una sola república. En el segundo intento del 1822 lograron mantener este

objetivo durante veintidós años, hasta que un movimiento de independencia en tierras dominicanas logra su separación y se declara la República Dominicana como nación autónoma en 1844. No obstante, Haití intentó hasta el 1855 retomar el control de la parte este de la isla (Torres-Saillant 2000, 1086-187). Entonces, la independencia del país dominicano realmente es de Haití lo que ubica los conflictos entre este país y la República Dominicana en el origen de ambas naciones, como bien explican Hernández y Torres-Saillant (1998, 4):

The fact that Dominican independence, the formal emergence of Dominicans as people, occurred as a separation from the black republic of Haiti, and that racial self-differentiation has subsequently been used in nationalist discourse, has added levels of complexity to the racial identity of Dominicans, inducing in the population a reticence to affirm their own blackness openly despite the overwhelming presence of people of African descent in the country.

Por lo tanto, la raza se convierte en un falso modo de diferenciación por parte de los dominicanos frente a la nación haitiana. Así pues, no resultó difícil para el nacionalismo dominicano utilizar esta diferenciación para desarrollar una definición de identidad racial en su discurso político. El tema racial en la República Dominicana es sumamente complejo, como indica Torres-Saillant en su artículo “The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity” en el que diserta acertadamente sobre el discurso racial en este país. Este autor (2000, 1086) comienza su análisis a partir de la siguiente contradicción:

Blacks and mulattoes make up nearly 90% of the contemporary Dominican population. Yet no other country in the hemisphere exhibits greater indeterminacy regarding the population's sense of racial identity. To the bewilderment of outside observers, Afro-Dominicans have traditionally failed to flaunt their blackness as a collective banner to advance economic, cultural or political causes. [...] I would like in the pages that follow to reflect on the complexity of racial thinking and racial discourse among Dominicans and urge the use of indigenous paradigms to explicate the place of black consciousness in Dominican society and culture.

De este modo, el que el noventa por ciento de la población dominicana en el 2000 tenga ascendencia negra no concuerda con el discurso racial fomentado por los gobiernos de Trujillo y Balaguer, así como por personas con gran poder adquisitivo en la República Dominicana. A causa de esta contradicción entre discurso y realidad Torres-Saillant investiga cómo se conforma el discurso racial y las capas que lo componen. El manejo de este discurso sobre la raza por parte de personas con poder lleva a muchos dominicanos a no cuestionarse o plantearse socialmente las formas de opresión racial. Torres-Saillant (2000, 1090) manifiesta el poco análisis a nivel nacional sobre la raza y su vínculo con la

opresión racial: “Nothing in their history indicates to the masses of the Dominican people that their precarious material conditions or the overall indignities they suffer constitute a strictly racial form of oppression. As a result, they have not developed a discourse of black affirmation among their strategies of social resistance”. Teniendo en consideración la concepción de Torres-Saillant sobre la República Dominicana como un lugar que ilustra una población que desconoce su identidad racial, entonces se puede comprender la magnitud del discurso de Kay en *JFKSDQJFK* cuando reafirma su negritud, así como cuando arremete contra el sentimiento antihaitiano.

Tras esta digresión social e histórica, continúo con el análisis de la obra que nos ocupa, avocándome a la reivindicación racial y haitiana del personaje protagonista con un ejemplo claro en este drama en el que critica la negrofobia. Esto se observa claramente en la entrevista que le hace un periodista a Kay en Erre Dé. Se trata de una larga entrevista de la cual, por su contenido fuertemente reivindicativo, reproduzco algunos fragmentos relevantes, intentando no cortar las respuestas de Kay. Además de su voz contundente, los giros discursivos de Kay y sus alusiones históricas respecto a la relación entre la República Dominicana y Estados Unidos merecen la pena ser mencionados. Veamos este momento del comienzo de la entrevista:

-¿Cuál es su nombre joven?

*Solange.

*Depende a quien usted le dice dominicana.

Yo nací aquí pero como soy prieta... ¿Eso es lo que usted quería preguntarme?

-No, dígame, ¿usted cree que esos senadores de Estados Unidos tienen el derecho de venir a decirnos a nosotros – un país independiente y soberano, con viva emoción,¹¹⁶ y decirnos como tratar a los haitianos? (2013, 23-24)

Lo primero que Kay hace es ocultar su identidad diciendo que se llama Solange, un nombre afrancesado que pudiera indicar una proveniencia de Haití. Acto seguido, le responde abiertamente si le está preguntando su nacionalidad debido a su color de piel y va directo al grano asumiendo que él, en realidad, le está preguntando si es haitiana. Aunque el periodista le dice que no y pasa al foco de la entrevista, justo le pregunta a Kay sobre los haitianos en la República Dominicana; nada lejos del prejuicio que ya ella había

¹¹⁶ Recuerdo que “canto con viva emoción” es una frase sacada del himno nacional de la República Dominicana. Misma frase que señalé en el comentario del capítulo anterior, pues Báez la utiliza en *Dominicanish*.

notado cuando le pregunta por su nacionalidad. Como es de esperar Kay se molesta pues la pregunta que le hace el entrevistador parte de una idea de nación dominicana en la que incluso apela al himno nacional, noción que ella ciertamente no comparte y que no la incluye al ella vivir en Nueva York. En su extensa contestación Kay define lo que para ella es el tratado de libre comercio, así como plantea una propuesta para los senadores de Estados Unidos:

*Si. Ellos pueden. Ellos son los dueños de todas las playas, son los turistas, son los clientes-compradores de todo lo que ellos dicen que siembren... dan préstamos y les regalan computadoras y camiones de basura viejos y visas a Miami... ¿tu crees que eso e' dao?
-El Mercado de libre comercio...
*Mire, mire si es comercio no es libre.
Libre ni la lucha. Mire, esos senadores deberían de mandarnos a todos los dominicanos de todo el mundo pa ca'.
Un haitiano por un dominicano. Un haitiano en Erre De por un Dominicano de los países. Un haitiano por un dominicano y ya se acaba la vaina.
Esto no es de un carguito, ni de un nuevayork chiquito. Tampoco crean que yo voy a trabajar construcción, cortar caña ni ser marchanta de nadie. Si se van los mañenses,¹¹⁷ que breguen en sus puestos los blannn cos y radiannntes... do mi ni caaaaa nos.
Siii saquenos a to' los prietos y pobres.
Para que se coman entre ustedes.
¿Quien va a ser la muchacha o construirte tu cabaña? (2013, 24)

Primero, Kay contesta lo que probablemente el periodista no se espera: los senadores estadounidenses tienen derecho de decirle al país quisqueyano lo que deben hacer. Ella alude a la relación que ha existido entre ambos países a partir de finales del siglo XIX. Nuevamente, a modo de apunte histórico me sirvo del trabajo de Hernández y Torres-Saillant (1998), puesto que dan cuenta de la relación entre Estados Unidos y la República Dominicana. En su introducción ofrecen un sintetizado marco histórico de la República Dominicana para explicar que a partir del mal manejo del déspota Ulises Heureaux del 1886 al 1899 los Estados Unidos tuvieron la oportunidad de comenzar a participar en la economía de la República Dominicana debido a las decisiones de su presidente, es decir, que él dejó la economía a la merced de gobiernos extranjeros y empresas (1998, 6). Esto

¹¹⁷ Mañe es un término racista utilizado en República Dominicana para referirse a los haitianos.

dio pie a la entrada de Estados Unidos en suelo dominicano, como asertivamente resumen Torres-Saillant y Hernández (1998, 6):

The takeover of Dominican customs in 1905 and the military occupation of the country from 1916 to 1924 clearly showed the United States as the small country's overlord. The bloodthirsty, corrupt Rafael Leónidas Trujillo, who perpetrated thirty years of tyrannical rule against the Dominican people, benefited greatly from the U.S. presence in the country. Not only was he himself a graduate of the National Guard, a military police force created by the U.S. marines during the occupation, but his totalitarian government was able to achieve absolute control of the whole society thanks to the disarmament of the civilian population and the centralization of the armed forces implemented by the U.S. military government.

Después del asesinato de Trujillo, Estados Unidos mantuvo su vínculo favoreciendo también la presidencia de Balaguer durante tantos años (1966-1996). Aunque no voy a entrar en más detalles históricos pues nos alejaría del tema que aquí se analiza, resulta inevitable que hoy la presencia de Estados Unidos continúe en el país dominicano como indica Kay en la entrevista.

Entonces, retomando la entrevista citada, en ella Kay sintetiza muy bien la relación entre estos dos países, al expresar que ellos son los dueños de las playas, refiriéndose a los complejos turísticos que hay en la República Dominicana, además de ser los turistas, clientes, compradores y prestamistas. Asimismo, ella aprovecha para criticar el llamado tratado de libre comercio exclamando que no tiene nada de libre. Pero, quizás lo que más llama la atención de este fragmento de la obra es lo que considera Kay que deberían hacer los senadores: enviar a todos los dominicanos que viven en Estados Unidos a la República Dominicana. Ella lleva al límite la propuesta que seguro le gustaría a muchos, enviar al exilio a los haitianos radicados en la parte dominicana de la isla. Sin embargo, le da un giro pues ella misma estaría incluida en esta propuesta y agrega que ella no va a hacer el trabajo que muchos haitianos desempeñan actualmente. Esos trabajos los deberían tener los de la élite dominicana. Aún va más allá Kay estableciendo la pobreza y la raza negra como los verdaderos motivos detrás del racismo de la élite dominicana de la que hablan Hernández y Torres-Saillant. Cabe aclarar que Kay no termina su discurso aquí, sino que se adueña de la palabra y prosigue su reivindicación por un buen rato. Por lo pronto lo último que destaco es que en esta reivindicación, después de decir las palabras citadas anteriormente, Kay defiende a capa y espada a los haitianos que viven en la República Dominicana, recalcando el doble rasero en este país respecto a un juicio distinto sobre los inmigrantes que depende de su proveniencia. De hecho, la pareja que

Kay encuentra al final del drama es un hombre “Dominic-haitiano-yorkino” (2013, 33). Por todo esto, en el apartado dedicado a los personajes retomaré esta entrevista y el doble rasero, ya que en ella se mezclan elementos espaciales y personales.

En lo pertinente al cuerpo femenino de Kay, la sexualidad se convierte en una de sus grandes constantes a lo largo de la obra siguiendo la pauta del paratexto autorial mencionada al principio de este comentario: “Eros con un pa’cá y un pa’llá”. Kay explicita el lugar que ocupa este eros claramente en el siguiente juego de palabras:

We do have issues. Big time we do.
Real fucking issues. All issues about fucking.
Fucking becomes an issue. Fuck that. (2013, 26)

Así, Kay va de afirmar que todos tenemos *fucking* problemas a que todos tenemos un problema con *fucking*, con el sexo, para luego descartarlo aun sabiendo que es un tema demasiado complejo para dejarlo atrás. Y es que ella no deja de ver la sexualidad por doquier, como cuando se fija en el doble sentido de algunas palabras o situaciones. Pero alcanza su cenit con el tema que le obsesiona: “Los varones, los varones los varones” (2013, 8). Y, su debilidad la confiesa al principio de la obra cuando habla de su adolescencia: “But my weakness was-is- always to play a la / botella and then, mamá y papá” (2013, 8). Kay no tiene pudor alguno en admitir que le gusta el sexo, por ello habla de su sexualidad, eso sí, a su manera: “Pero yo... yo nací para el foqueteo” (2013, 32). Entre viajes y recuerdos, el espectador o lector va enterándose de los hombres que le gustan a Kay, a los que detesta, de los desastres de algunas de sus cortas relaciones, así como de sus frustraciones. Poco a poco ella va admitiendo la falta de relaciones estables a pesar de su búsqueda. De ello resulta que reclame sus ganas de algo más:

But for real, is it too much to ask,
To have commitment with a lot of frescuras
included?
Do you know what I mean?
La pela de la responsabilidad con toda la miel
Del guto papa’. Con ese fueite que es el
compromiso, por eso dame
más ´guto y más mambo cariño. (2013, 22)

Kay demanda así la justa mezcla de compromiso y sexualidad, ambos ingredientes esenciales para ella. Si ella posee un *mambo sabroso* y se describe como un *mambo violento*, no es de extrañar que busque *más mambo*.

Parece, entonces, que en ella suena el célebre estribillo de Pérez Prado: “Sí, sí, sí, yo quiero mambo, mambo”.¹¹⁸ No sería descabellado pensarlo debido al espacio sonoro que habita el cuerpo de Kay, y, por ende, esta obra. En Kay conviven todos los tipos de ritmos, además del mambo, creando así una polirritmia compuesta por:

Raggetón.
Bachata urbana.
Dembow, dembow, dembow. [...]
Me my mami chula salsa swing. (2013, 5-6)

Todos estos ritmos caribeños tocados en clave neoyorquina se combinan y recombinan constantemente en ella. Incluso la protagonista afirma que es reina y princesa musical: “Merengue Queen, / Bachata Princess” (2013, 6). Un poco más adelante, musicalidad y movimiento se sintetizan en un “Eee Ooo” (2013, 6) al que uno, en tanto lector o espectador, se quiere unir al coro. En muchas ocasiones cuando Kay rompe las palabras en sílabas y las deconstruye, forma un ritmo propio que le permite rapear, cantar, moverse. No obstante, la musicalidad en Kay llega a su momento más vertiginoso cuando hace su propio popurrí musical compuesto de nombres de grupos musicales, artistas, canciones, frases de canciones, sin faltar algún comentario sobre los artistas, lo que aprendió de sus canciones o de las carátulas de discos en lo que parece ser un fluir de conciencia musical. Me centraré a continuación en este fluir de conciencia que pareciera seguir una consigna oculta, como si alguien le dijese a Kay “música, maestra” para que comience su concierto. Esta mezcla musical se puede dividir en dos: los artistas que más le gustan a Kay y los que le encantan a su madre. Ella sostiene largamente este popurrí de cuatro páginas hasta que la música estalla en ella. Por eso, solo incluyo el siguiente fragmento para ilustrarlo:

Sandro, Armando contigo aprendí Manzanero.
Sandro, lo juro por esta. Danny Rivera, me viste
como mariposa. Y tiene muchos panas allá en
Barrio Obrero. Y a los de Llorens, también los
quiero.
Por eso tiene la carátula más linda de todos los
tiempos: él con su afro y su muchachito adentro
del overall. (2013, 30)

La cantidad de referencias puede llegar a abrumar porque no solo llega al exceso sino que lo rebasa. En este fragmento se observa el nivel en el cual títulos, comentarios, artistas y barrios están imbricados. Es la música que Kay probablemente escuchaba mientras crecía,

¹¹⁸ Estribillo de la canción “Mambo número 5”.

alrededor de las décadas del setenta y ochenta. El gran tema de muchas de las canciones es el amor y su contraparte, el desamor. Incluye también las canciones de doble sentido, resaltando así la visión del amor de Kay, que no puede dejar de estar acompañado de sexualidad.¹¹⁹ Entonces, en estos versos dedicados a la música da la impresión que tanto el amor, como el desamor y la sexualidad se juegan en varios ritmos, provocando una descarga musical en la protagonista.

Para los que no estén familiarizados con las referencias, ya sea por la distancia geográfica o temporal, ofrezco un mínimo de luz para demostrar el grado de construcción de estos versos dedicados a la música como ejemplo ilustrativo. Sandro, conocido también como Sandro de América fue un gran cantante argentino célebre en toda Latinoamérica, tocaba rock y también cantaba boleros y baladas. Armando Manzanero es uno de los más grandes compositores musicales de boleros y baladas a nivel internacional, de origen mexicano. Como cantante ha tenido una larga trayectoria, y además, sus temas han sido interpretados por artistas de gran calibre. El primer verso del fragmento mezcla a estos dos monstruos de la música mediante el título de una famosa canción de Manzanero “Contigo aprendí”. En el texto no hay nada casual como suele suceder en la obra de Báez, por ello tampoco es coincidencia que Kay una a estos dos cantantes con el título de esta canción en particular. Resulta que Sandro la cantó junto a Rolo Puente y Jorge Porcel en el programa de televisión argentina *Operación Porcel* en el año 1985. Báez no necesariamente se refiere a este programa, pero Sandro ciertamente la cantaba. Lo relevante de este verso es que al Kay pronunciarlo en primera persona, también implica que ella aprendió de esta canción y de los demás cantantes, como de Danny Rivera que la viste de mariposas con sus canciones. Sandro también interpretaba la canción “Como lo hice yo”, en la que parte del estribillo dice “lo juro por esta”, igualmente citado en estos versos. Danny Rivera, reconocido cantante puertorriqueño, sacó un disco titulado “Mi hijo” en el 1972 cuya carátula es una fotografía de él con un niño dentro de su *overall* o peto. La referencia a las mariposas se debe a dos de las

¹¹⁹ Un ejemplo lo ilustra este verso de Kay, que se encuentra un poco más adelante del fragmento citado: “Ponmeloahiquetelovuapalti” (2013, 31). Este es el estribillo de la famosa canción “Los limones” del Conjunto Quisqueya, célebre grupo de merengue. Sus integrantes, originarios de la República Dominicana, formaron el grupo en Puerto Rico desde donde lanzaron su carrera a nivel internacional. De hecho, ellos cuentan en una entrevista (*Primera Hora* 2012b) que cuando cantaron esta canción en la televisión puertorriqueña detuvieron la transmisión. Mientras que en República Dominicana en el 1975, bajo la presidencia de Balaguer, la prohibieron debido al contenido sexual. Así que después de cantarla en un concierto en suelo dominicano los metieron presos.

canciones en este álbum, una se llama “El vals de las mariposas” y la otra, “Butterfly”. Este cantante proviene de Barrio Obrero, efectivamente un barrio obrero localizado en Santurce. Asimismo, al mencionar a Llorens, Kay expresa su solidaridad con este complejo de viviendas para personas con bajo ingreso económico, conocido como un caserío en San Juan, Puerto Rico.

De esta manera, el espacio sonoro está íntimamente ligado al espacio geográfico que no se limita solamente al origen de los artistas, sino a sus viajes, a sus influencias e incluso su participación activa en diversas culturas de forma simultánea. No debe ser necesario manejar todas estas referencias como público o lector, pues uno se lanza con Kay en este viaje musical con la intensidad también del ritmo de las palabras y sus comentarios. Sin embargo, en el momento en que uno puede reconocer los nombres de los artistas y cómo están detalladamente mezclados, será inevitable que se despierten en la memoria aquellas letras que uno ha olvidado y que será difícil no cantar junto a Kay.¹²⁰ Quizás el concepto de polirritmia mencionado al principio del análisis del espacio sonoro ayude a comprender la importancia del espacio sonoro en *JFKSDQJFK*.

Me remito a Antonio Benítez Rojo quien en *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* se propone analizar el Caribe para dar cuenta desde una óptica rizomática (siguiendo los conceptos de Deleuze y Guattari) de qué está hecho, saliéndose de definiciones estáticas, hegemónicas o superficiales. Él (2010, 21) pretende evidenciar los “procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día”. Por lo tanto, él concibe el ritmo como una de las maneras para acercarse al Caribe, puesto que esta palabra encierra la fluctuación tan distintiva en los Pueblos del Mar, es decir, aquellos pueblos y naciones que comparten un pasado histórico en el que se desencadenó la máquina de la “plantación colonial y el fenómeno de la criollización” tanto en “territorios del Atlántico –y aun del Pacífico y el Índico” (2010, 15). Él (2010, 36) resume esta fluctuación de la siguiente manera, explicando así el título de su libro: “Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarlas en dos palabras éstas

¹²⁰ Quisiera hacer una brevísima nota anecdótica para comentar que cuando leí este popurrí musical no pude evitar ponerme a cantar canciones que había olvidado que sabía, pues las escuchaba de pequeña. Para ver si esto le sucedía a otras personas lo puse a prueba leyendo algunos versos a mis padres y no pudieron evitar ponerse a cantar y recodar hasta las carátulas de los discos, como la de Danny Rivera.

serían: actuación y ritmo”. Esta pequeña digresión sirve para establecer la noción manejada por este autor de ritmo, a su vez contenida en el polirritmo, pues para él los ritmos se superponen creando así un conjunto polirrítmico. En sus palabras: “la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante bien el *performance* propio de una máquina cultural caribeña” (2010, 39). Pero, ¿cómo se puede identificar el ritmo inicial en relación al desplazamiento de otros ritmos? Pues, según Benítez Rojo (2013, 39), está todo mezclado, por ello trata de esclarecer este proceso, incluyendo la música, representando su noción de polirritmo con un símil (que él tacha de mediocre, pero funciona):

En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. Digamos que uno empieza a caminar y de repente se da cuenta de que está caminando ‘bien’, es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve sin esfuerzo, a un ritmo dado y que, sin embargo, se ajusta admirablemente al ritmo de sus pasos. [...] No obstante, es posible que uno quiera caminar no sólo con los pies, y para ellos imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo propio, distinto al ritmo de los pasos, el cual ya no dominaría.

Si imaginamos a Kay en este caminar durante su monólogo, la superposición de ritmos musicales en su cuerpo se desborda en ella durante este popurrí musical, pues todos van cobrando vida simultáneamente. De hecho, si tomamos en cuenta que *JFKSDQJFK* es una pieza de arte que juega con la música, el lenguaje y la danza en un mismo texto dramático, entonces ocurre lo que Benítez Rojo llama polirritmo o meta-ritmo, en el que un ritmo corta al otro y se van alternando en una composición, en un flujo que forma parte de la máquina cultural caribeña. Un proceso similar ocurre en *Dominicanish*, sobre todo en lo referente al uso del cuerpo, pues Báez representa literalmente el símil de Benítez Rojo sobre el polirritmo al ilustrar en la partitura física un *caminar* con cada parte de su cuerpo. Pero donde más claramente se puede apreciar el polirritmo es en este drama hiperrealista en el que cada palabra cobra aún más significados en conjunción con las que le acompañan, como se pudo ver en el fragmento del popurrí musical. Por este motivo incluyo el polirritmo en este comentario y no en el anterior.

El próximo aspecto que conviene discutir ahora es la distancia espacial. Esta obra favorece el ilusionismo debido a que no indica que el lugar de la ficción sea distinto al escénico, tal y como establecido al principio de este apartado. Aunque en el nivel

secundario los espacios en los que ocurren los recuerdos sean distintos, esto no significa que haya que representarlos mediante un decorado tridimensional particular pues ya el espacio verbal da cuenta de ellos. Dicho esto, en términos de la distancia entre el espacio representante y el representado, esta se acrecienta en la medida en que se recarga justamente al espacio verbal la responsabilidad de expresar el espacio representado en los recuerdos, ya sean contados en el nivel primario o convertidos en espacios patentes. De hecho, como bien han demostrado los ejemplos utilizados, el espacio corporal y sonoro no se pueden desligar del espacio verbal. Ciertamente, las dramaturgias de dirección y de actuación podrán poner más o menos peso a sendos espacios corporales y sonoros, permitiendo así más juego en la distancia espacial de la representación de este drama. Por lo mismo, el peso que lleva el espacio visible, es decir, el patente, resulta solo un poco mayor que el ausente, produciendo así una menor distancia frente al espectador. Lo que sí permanece claro es que el espacio contiguo tiene poca relevancia en esta obra favoreciendo también un efecto de ilusión. Por consiguiente, este drama se sirve de un espacio icónico realista, remitiendo al espectador al espacio escénico real donde se realiza gran parte de la obra.

Por otro lado, la perspectiva espacial está subyugada principalmente a Kay; en este sentido la subjetividad de Kay, respecto al espacio, implica una perspectiva interna explícita, fácilmente distinguida en sus recuerdos del nivel secundario. No obstante, al no tratarse de un drama situado espacialmente solo en el recuerdo de la protagonista, hay un juego inevitable entre un punto de vista objetivo y otro subjetivo. Esto se debe a que el espacio patente principal a lo largo de *JFKSDQJFK* es el lugar en el que se represente esta pieza y desde el cual Kay se comunica con el público. En este sentido, la perspectiva implícita, esto es, el punto de vista de la figura del dramaturgo que desarrolla García Barrientos en su dramatología, se percibe de manera sutil en la decisión de situar a Kay en el espacio escénico compartido con el público. Pero, en la medida en que se confunde la figura del dramaturgo con un personaje protagonista tan bien caracterizado, produce un mayor efecto de ilusionismo que de distanciamiento. Quizás lo que pudiera favorecer el distanciamiento en el público, en términos espaciales, sería la proliferación de referencias a lugares y ritmos que algunos espectadores no conozcan.

Para cerrar este apartado dedicado al análisis del espacio dramático atañe amarrar los significados aportados hasta ahora. He ido adelantando detalles de la semantización

espacial al analizar sus signos, grados de representación, distancia y perspectiva. Si se fuese a utilizar la relación binaria dentro/fuera propuesta por García Barrientos como una manera de ordenar la semantización del espacio, la noción de polirritmos de Benítez Rojo la derrumba en el momento en que el afuera se imprime y dialoga en el interior de Kay. En realidad, las divisiones binarias no funcionan dentro de este universo poético. Por este motivo, la pauta que he seguido en este apartado ha sido constatar cómo habita el espacio dramático en Kay, quien inevitablemente le otorga un valor afectivo. Así la perspectiva interior explícita cobra importancia en el momento en que el espacio se filtra a través de este personaje, pues el público o lector se ve obligado a entrar en contacto con la visión particular que Kay exterioriza de estos espacios que conviven en ella. Teniendo en cuenta que el título de esta obra ya presenta una oscilación, un desplazamiento, tantos viajes entre aquí y allá durante un año, el caminar de Kay por estos lugares y sus bordes se puede analizar en su propia definición de hogar.

Este hogar se encuentra en Nueva York pero no se limita a esta ciudad. De hecho, Kay no cuenta mucho de Nueva York ni opina sobre lo que significa para ella vivir ahí. Ella simplemente asume que es así y no de otra manera, sin añoranzas de querer vivir otra realidad, pero tampoco negando su vínculo con la República Dominicana. Su definición de hogar se encuentra en los siguientes versos al principio de la obra:

Mom divorces Di Ar instead of divorcing the
one she never married: my biologico.
Fuck that shit.
I am going home.
Home-ish.
If you know what I mean. (2013, 8)

Kay se compara con su madre, quien según ella no quiere saber de la República Dominicana. De hecho, justo después de decir estos versos Kay hace su primer viaje a *Di Ar* en el primer cambio de nivel. Quizás es por esto que quien acompaña a Kay en su primer viaje es su amiga, la comadre y no su madre. Lo interesante de esta cita es la noción de hogar que establece Kay. Para ella ir a la República Dominicana significa ir a su hogar, aunque enseguida se autocorriga y dice *home-ish*. Si recordamos el análisis del título de *Dominicanish*, Kay utiliza la misma lógica para querer decir algo que se acerque al concepto de hogar, de modo que no descarta su hogar en Nueva York. Sin embargo, a pesar de que Kay disfruta sus estadías en Erre De, la ilusión que expresa en estos versos, y que mantiene cuando llega por primera vez a suelo dominicano, poco a poco se va

disipando. Ella no lo dice explícitamente, pero a medida que va y viene de JFK a SDQ empieza a quejarse ligeramente de las personas que va conociendo allí. Como último detalle de este fragmento citado, cabe apuntar que esta es la única ocasión en la que Kay menciona a su padre, sin dar más detalles de él en toda la obra.

Realmente la relación que Kay privilegia es la que tiene con su madre, pues está constantemente aludiendo a ella, como en el ejemplo discutido de la cocina de su madre. En realidad, Kay sí que menciona un detalle más sobre la casa de su madre cuando describe su rutina cotidiana:

Cuando regresa, al nicho 5B del panteón Ni e',
como ella le dice a su apartamento, se sienta
tranquila a hacer la homework de su
community college. (2013, 33)

Esta es la única vez que Kay nombra el edificio donde vive, el Ni e'. Por lo poco que dice, tanto ella como su madre viven en el mismo edificio aunque no juntas en el mismo apartamento. Resulta curioso que su madre llame a esta residencia un panteón dentro del cual se encuentra su nicho, su apartamento, como si ya estuviese enterrada ahí. En cambio, no está sentada esperando la muerte, sino que dentro de su rutina ha incluido estudiar en el *community college*. Aunque en esta pieza no haya muchos detalles de este edificio, la obra que le sigue en la misma publicación se llama el Ni e' y en ella sí se puede apreciar la magnitud de este edificio enorme debido a la gran cantidad de residentes que se mencionan. Por este motivo, Báez describe al Ni e' como un macro cosmos en su paratexto autorial. Entonces, se puede imaginar fácilmente la cantidad de historias, relatos y relaciones en un edificio residencial tan enorme como este.

Conviene aquí detenerse en la metáfora de este edificio tan característico en esta obra, en las que le acompañan y, por tanto, en *Levente no. Yolayorkdominicanyork*. Ciertamente el nombre de este edificio tiene una alta relevancia para el significado del espacio que he guardado hasta este momento. Josefina habla de él y su significado en la entrevista que le hace Durán Almarza. De hecho, Báez habla del Ni e' justo después de explicar la importancia del verso "Home is where theatre is" en *Dominicanish*, resaltada en el apartado del espacio del comentario anterior. Si bien ahí ella define su hogar en el teatro, y por ende, en su cuerpo, en esta obra y sus obras hermanas el hogar se representa en el Ni e' como un lugar donde el aquí y el allá del que habla Josefina (Durán Almarza 2010, 131) se funden:

Pero ¿cuál es el hogar de un inmigrante? Ahora yo ya tengo nombre: es el 'Nié', que ni es aquí ni es allá. Ése para mí es un espacio muy concreto, el 'nié.' Superconcreto. Porque estando allá, ya el 'allá' se convierte en otra cosa, yo siempre voy a ser una dominicanyork, yo siempre voy a ser una dominicanaza. A mí me ha dado mucha libertad eso. Quizás porque no hago nada de lo que es la postalita gringa, ni la postalita dominicana, yo puedo hacer lo que me da a mí gana.

Comienzo por una salvedad: esta explicación de Josefina se publica antes que *Levente no. Yolayorkdominicanyork* y *De Levente. 4 textos para teatro performance*. Cabe señalar que Báez continuó desarrollando este espacio metafórico durante los años subsiguientes hasta llegar al Ni e' que presenta en ambas publicaciones. El nombre del edificio el Ni e' ilustra este proceso, ya que está escrito de forma diferente en la entrevista. Consiguientemente, hay que considerar sus palabras en esta entrevista dentro de este proceso.

Ahora bien, lo que interesa destacar de las palabras de Josefina para efectos de este comentario es la metáfora llevada a lo concreto del espacio que habita un inmigrante. Se trata de un edificio que ni es de aquí, ni es de allá, a lo mejor ni siquiera es. Y sin embargo, ciertamente existe tanto en la obra como en la realidad, sobre todo teniendo en cuenta que hay edificios como el Ni e' en muchas ciudades alrededor del mundo, a veces siendo incluso tema central de obras artísticas, como en *Un papillon dans la cité* de Gisèle Pineau (2003), escritora guadalupense y, por tanto, antillana y francesa. Asimismo, análogamente a este edificio de Báez que ni es de aquí ni de allá, sus residentes tampoco son del todo de un lugar ni del otro. Por una parte, desde el punto de vista lingüístico cada vez que uno utiliza un adverbio de lugar como *allá*, el lugar al que se refiere cambia dependiendo de donde esté situado el que lo pronuncia. Quizás parezca un tanto obvio decirlo, pero para el inmigrante decir esta palabra a veces produce confusión y extrañamiento, pues cuando uno está afuera, en otro país, se acostumbra a referirse al país de origen con un *allá*. Así y todo, una vez uno vuelve a su país hay una tendencia a seguir llamándole *allá* al país propio durante un tiempo. Por lo tanto, no es raro escuchar la vacilación y la sorpresa de un inmigrante cuando pronuncia este adverbio desde el país al que tanto se ha referido desde el extranjero.

Por otra parte, cuando uno vuelve al país de origen uno habla distinto, como le pasa a Kay, y los que uno dejó ahí no pueden evitar muchas veces marcar la diferencia con ellos. Es decir, de "cierta manera", como dice Benítez Rojo (2010) a lo largo de su libro, uno, en tanto inmigrante, ya no pertenece del todo a ese *allá*, pero tampoco en el

país de residencia lo ven a uno como una persona local. Se trata, pues, de ese retorno del que habla tan bien la escritora y poeta argentina Sylvia Molloy en su obra, pero en particular en una conferencia sobre el retorno “Dislocaciones afectivas: el viaje de regreso” (2013). En los viajes de regreso el tiempo transcurrido y las experiencias vividas cambian al sujeto que se va y vuelve, así como al que se queda, y ese reencuentro no puede sino producir un efecto de distanciamiento, de extrañamiento por ambas partes. No obstante, los procesos respectivos del que se va y del que se queda son distintos. El proceso que aquí corresponde subrayar es el de la persona que retorna, pues ha tenido una serie de experiencias impresas en la memoria, en el cuerpo, en actitudes y en el lenguaje que salen inevitablemente y que le chocan al que se queda. Proceso por el que pasa Kay al mudarse de país y volver de visita a la República Dominicana. Aunque *JFKSDQJFK* no es una obra biográfica, Báez incluye el proceso de ella como *dominicanyork* en Kay, tal y como expresa en el fragmento citado.

Un último detalle en el que me detengo respecto a la cita de Báez es su insistencia en no presentar el espacio como el que aparece en una postalita. Ella repite esto en varias entrevistas.¹²¹ Josefina se quiere alejar de las imágenes en las clásicas tarjetas postales que los turistas envían a sus familiares desde el lugar que visitan, de esa idealización del espacio. Efectivamente, la mayoría los detalles espaciales que resalta Kay corresponden a una mirada analítica y crítica sobre el espacio que la rodea. De ahí que hable de los moteles, de la música que goza y sus detalles, de la bolsa de Conway, del prejuicio contra los pobres, o que critique el racismo y la idea de una dominicanidad de exclusión en la entrevista. Su definición de hogar incluye la cocina de su madre y el Ni e’, así como la República Dominicana cotidiana, conformando así su *home-ish* en la fusión del aquí y del allá.

¹²¹ Véase “Josefina Báez: La expresión de mi espiritualidad, negritud, dominicanidad, ‘mujeridad’, la decido yo” (Galán 2014) y “Entrevista a Josefina” (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011).

3.2.4. Reterritorializaciones en Kay: un personaje dramático *as is*

Procedo en este nuevo apartado al análisis de los personajes en *JFKSDQJFK*. Conviene volver a establecer lo que se ha venido diciendo en este comentario: la protagonista y personaje dramático principal de este drama es Kay. Sin miedo a repetirme, considero útil comenzar por ubicar a Kay como protagonista, pues ella se convierte en el hilo conductor de este drama en el que hay una sobrepoblación de personajes diegéticos, como veremos a continuación. Al igual que en *Dominicanish*, en esta obra intervienen algunos personajes dramáticos secundarios en los pequeños diálogos del nivel secundario, que pudieran muy bien ser personajes patentes, latentes o ausentes, dependiendo siempre de las decisiones tomadas para el montaje. Es decir, que esta obra pudiera realizarse como un monólogo unipersonal en el que la actriz que interprete a Kay también interprete a los otros personajes o, quizás que la propia Kay imite a estos personajes, o a lo mejor otros actores pudieran también incorporarse al montaje al interpretar estos personajes secundarios. De todas maneras, son personajes de poca definición que tan rápido como aparecen, desaparecen. En fin, se pudiera decir que una característica de las obras de Báez es que estos personajes funcionan como siluetas, presencias intermitentes poco perfiladas que aportan información sobre la protagonista. Pero antes de pasar a hablar de los personajes dramáticos, me gustaría detenerme en los personajes diegéticos, puesto que realmente llama la atención la cantidad de personas y personajes aludidos en esta obra.

Aunque hacer una taxonomía detallada de los personajes diegéticos no contribuye mucho a un análisis de esta obra, resulta interesante dar cuenta de la cantidad de personajes diegéticos. El total es tan abrumador que tampoco corresponde mencionar a todos estos personajes. Así que la manera más directa de abordarlos es agruparlos según su vínculo al género masculino o femenino, así como según a la música. Entonces, sin tomar en cuenta a Kay, realicé enumeré la cantidad de personajes diegéticos a lo largo de este texto dramático, dando un alucinante resultado aproximado de ciento veinticinco. El resultado no es del todo preciso, pues hay personajes que no están marcados en su individualidad, la obra solo muestra a Kay sosteniendo un diálogo con ellos, sin explicar quiénes son porque, en realidad, no es tan necesario. De los ciento veinticinco personajes o personas aludidas, alrededor de ochenta y cuatro son referencias a cantantes o grupos

musicales; la mayoría de ellos incluidos en el popurrí musical discutido ya.¹²² Por consiguiente, hay aproximadamente cuarenta personajes diegéticos no relacionados con la música. De estos cuarenta personajes diegéticos, más o menos treinta y seis son hombres que Kay describe, o con los que ella interactúa. Esto permite al menos delimitar fácilmente los personajes femeninos: la orientadora escolar, la madre, la madrina, la comadre, amiga de Kay y la esposa celosa que insulta a Kay.

Apunto que como contraparte, la obra *El Ni e'* está poblada de una cantidad rebosante de mujeres, convirtiéndolo en el universo eminentemente femenino de un *baby shower*, carente de hombres. Sin embargo, esto no significa que *JFKSDQJFK* sea un universo masculino debido a la presencia enorme de personajes diegéticos hombres, pues recordemos que todos están filtrados a través del personaje de Kay. Ella ofrece su visión de ellos, los critica y los goza desde su feminidad que tanto reivindica. Dicho esto, paso al gran tema de Kay que ella misma marca al principio de la obra de la siguiente manera:

Tema de
composición dos puntos,
Los varones. Subrayado dos veces.
Si. Los varones.
Los varones, los varones los varones. (2013, 8)

Nótese como Kay parece estar escribiendo una composición escolar, especificando su escritura a través de la oralidad. Este tema de composición irá desarrollándose a medida que Kay empieza a tener sus encuentros con distintos hombres en la República Dominicana. De hecho, ella confiesa el vínculo entre sus viajes a SDQ y los hombres cuando se presenta al público al comienzo de la obra:

But you will not believe lo que yo
gusté en Erre De.
Well, not me, me, me.
But me my USA passport.
Me my many gifts.
Me paganini. (2013, 5)

¹²² A modo de resumen, del Caribe Kay menciona a grupos y cantantes: dominicanos, puertorriqueños, haitianos y neoyorquinos. Del Cono Sur incluye a argentinos, chilenos y brasileños, mientras que de Europa, a un francés (Charles Aznavour) y varios españoles (Joan Manuel Serrat y Julio Iglesias). También incluye grupos y artistas musicales conocidos en Estados Unidos cuando hace una corta lista de los grupos que escucha su madre.

Justamente aquí apunta a su principal problema con los hombres que conoció en la isla quisqueyana; problema que repetirá varias veces a lo largo de su monólogo: estaban con ella por interés, pues hacían que pagara por todo.

Más adelante en la obra, Kay realiza una especie de tipología de los hombres que allá conoció en la que distingue a veintiocho; todos nombrados por algún apodo que ella les pone para lograr clasificarlos. Para ilustrarlo mejor, veamos este corto fragmento:

El casado, que se pasa la lengua por los labios
mil veces creyendo que así es sexy; el político
cara e' mime;¹²³ el cadete gago; el del front desk;
el universitario con su cara de frito, el chopo¹²⁴
vestido de serio (2013, 15)

En cinco versos Kay menciona a cinco tipos de hombre que conoció de quienes no resalta ninguna característica positiva, como sucede con la mayor parte de esta tipología. El del *front desk* probablemente sea el que mantiene el pequeño diálogo con un caminante local y no lo quiere atender, diálogo al que volveremos más adelante. Este fragmento es solo una pequeña muestra de cómo Kay logra rápidamente hablar de veintiocho hombres. Asimismo, Kay aclara que no tuvo sexo con todos estos hombres:

Pero no creas que me eche a todos los de la
lista.
Hubo mucho amague. Muchos querían cuartos.
Moneda por coger 'guto. Y e' fácil.
Ni tu me pagas, ni yo te pago león. (2013, 16)

Muchos le pidieron dinero directamente a Kay y ella les paró en seco. Después de este comentario Kay detalla su relación con ocho de ellos: el universitario que menciona en la cita utilizada más arriba; el metro-sexual; el chopo con pistola; el montro;¹²⁵ el papi chulo; el Matatán;¹²⁶ el Kawasaki; y el gringo en Erre De a quien describe extensamente.

Más adelante Kay sintetiza su búsqueda en un año durante sus viajes a la República Dominicana utilizando el cuento popular infantil del sapo o rana que busca el beso de una princesa para volver a ser príncipe. Lo relevante de este cuento no es su genealogía o las diversas versiones conocidas hoy, sino más bien la manera en que Kay

¹²³ En Puerto Rico un mime es una especie del mosquito, se caracteriza por ser bien pequeño.

¹²⁴ Chopo es una palabra coloquial dominicana despectiva. Se utiliza para señalar a personas con gustos, manera de hablar y de comportarse que se distancian de los habitantes ciudadanos. El equivalente en España sería paleta u hortera y en Puerto Rico pudiera ser jíbaro o caco.

¹²⁵ Palabra coloquial dominicana para referirse a alguien que es bueno en lo que hace. En Estados Unidos se usa esta palabra coloquial para designar a un sabelotodo.

¹²⁶ Kay explica por qué le dicen así: "le llaman matatán porque dice todo / lo que hace con las mujeres" (2013, 17).

utiliza las figuras de la princesa y del sapo. Esta es la versión *dominicanyork* de la princesa Kay:

So from December to December, I was
Body-hopping. Hoping for love. "looking
for love in all the wrong places."
Parecía que la princesa del cuento estaba
Encendía.
En la chercha besó a un truck de macos.¹²⁷
Who can learn how to swim if the river te llega
al tobillo. [...]
¿Me viene con eso de que sólo la
punta?
Subo pa'riba.
¿Para ponerme nerviosa de los nervios?
Aja'. La princesa se quedó con la bamba untá
de macos. Que se convirtieron en tigers.¹²⁸ (2013, 23)

En esta pequeña historia Kay esclarece que la tipología de hombres que hizo antes pertenece a sus viajes durante un año a la República Dominicana. Se trata de una versión a tono con el personaje protagonista, en la que no reprime el contenido sexual. Pero a ella no le interesa la sexualidad sin compromiso, como explicado anteriormente; en su búsqueda de amor lo que encontró fueron tígueres que nunca se convirtieron en príncipes. Los ejemplos dados sobre los personajes diegéticos ilustran perfectamente el tratamiento de sendos personajes a lo largo de la obra. La mayoría de los personajes diegéticos son evidentemente ausentes, en términos de los grados de representación de los personajes.

En cuanto a los personajes dramáticos, es decir, los que en este texto dramático serían patentes, reitero que estos pueden o no representarse en escena, dependiendo del montaje. A continuación detallo los personajes dramáticos que interactúan con Kay en pequeños diálogos: un amante con el que dialoga en un motel; otro amante (o quizás el mismo, no se especifica); el periodista con cámara que entrevista a Kay; la esposa de un antiguo amante que insulta a Kay; y una persona con la que sostiene una conversación radiofónica. En lo referente a los personajes latentes, el gringo académico que Kay conoce en Erre Dé pudiera ser uno, así como la pareja estable de Kay con la que se cierra la obra. Por último, la orientadora escolar aparece como un personaje ausente porque Kay

¹²⁷ Palabra coloquial dominicana que significa sapo. Cuando se dice maco para describir a alguien es para decir que es tan feo como un sapo.

¹²⁸ Tiger se refiere a la tan utilizada palabra coloquial dominicana tíguere que se utiliza para referirse a un hombre. Tíguere sería equivalente a decir tío en España.

reproduce sus intervenciones para comentarlas, pero se pudiera muy bien hacer patente o latente en un montaje.

Puesto que *JFKSDQJFK* es un drama de personaje centrado en su protagonista, Kay, los demás personajes dramáticos acabados de mencionar serían secundarios dentro de la jerarquización de personajes. Al tratarse de un monólogo, la configuración principal es la de una actriz, lo cual implica una predominancia de solo en escena. De hecho, esta configuración de un solo personaje en escena le permite a Kay mostrar su subjetividad, sus pensamientos, intenciones y deseos, como bien apunta García Barrientos (2001, 160) respecto al solo en escena. A esta configuración se le añade el dúo durante los pequeños diálogos del nivel secundario. No obstante, en realidad estos personajes secundarios se muestran tan poco definidos que no corresponde realizar un análisis a fondo del reparto y la configuración. Y si, además, añadimos que en esta obra no se puede establecer una secuencia clara de escenas o cuadros, más bien de niveles, resulta prácticamente imposible lograr dicho análisis. Por lo tanto, a continuación dibujaré un esbozo de estas presencias que cobran la forma de personajes dramáticos y su caracterización, para luego adentrarme en el análisis cabal de Kay. Cabe anunciar desde ahora que será inevitable ir caracterizando a Kay durante el esbozo de estos personajes dramáticos, pues siempre están vistos a través de ella y casi todos conversan directamente con ella. Asimismo, resumo de antemano que en lo que respecta a los cambios de caracterización de estos personajes secundarios, todos tienen un carácter fijo y simple debido a sus breves intervenciones en las que ninguno tiene la oportunidad de experimentar un cambio.

El primer pequeño diálogo entre Kay y un amante tiene un breve subtítulo, de hecho, es el único con esta característica. Antes de comenzar el diálogo Kay lo distingue así, rompiendo el nivel secundario de su primer viaje a SDQ:

Me gustó el más negro de todos. Porque el
negrito de la vida tiene que ser negro de
verdad.
No habla mucho, ni necesita hacer reír a los
otros.
Espero que baile salsa. (2013, 10)

A Kay le gustó porque era el más negro y no se deja llevar por los demás, aunque hable poco. Ciertamente, su manera reservada de ser contrasta altamente con Kay. Enseguida comienza el corto diálogo entre ellos durante su primera cita en un motel. Si recordamos el análisis de la dicción dramática, a este hombre le llamó la atención la manera en que

Kay habla inglés cuando dice *car wash*. La técnica de caracterización empleada respecto a este hombre, por una parte, es verbal transitiva, ya que Kay lo describe. Por otra parte, él también se describe durante el diálogo, caracterizándose así verbal y reflexivamente. Veamos el principio del diálogo con su subtítulo:

Ella-el-Pueblo(s)
-¿De dónde tú eres aquí?
-De aquí. Mi familia es de aquí.
¿Pero cómo me preguntas eso
yo encuera muchacho?
-Sin ropas es más fácil decir
verdades y mentiras, Gordi. (2013, 10-11)

A pesar de que él no habla mucho, no tiene problemas en preguntarle a Kay si es de *aquí*, de la República Dominicana en este caso, poniendo así el dedo en la llaga del aquí y el allá discutido en el apartado anterior. Esta tensión sobre el tema de residencia la destaca la propia Kay cuando se sorprende de que él le pregunte de dónde es cuando están desnudos. Kay responde a su pregunta afirmativamente, aunque se autocorrigió especificando que su familia es de ahí, dando así a entender que ella no vive en Erre De. El subtítulo de este diálogo quizás señale que este es realmente el primer encuentro de ella con el pueblo que ha ido a visitar. Al finalizar la conversación entre ellos Kay explica cómo este hombre le dijo todas las palabras que su madre le advirtió en un momento dado, que los hombres le dirían sin necesariamente ser ciertas. Ella se enamoró de él, pero descubrió que él la veía como ella se refirió a sí misma al principio de la obra, como una *paganini*, o sea, una persona que pagaba por todo. Así expresa ella por qué dejó de salir con él:

I paid in my heart and in pesos for his
company.
I paid every bill. Moteles, restaurants, disco,
Basílica, frituras, gasoline, pal' río, pa' la
represa.
Y por unos fucking pantalones blancos que él
no quería, él ne ce si ta ba. But for sure, he is one
dude that cannot impress me ever. (2013, 12)

El próximo diálogo probablemente sucede entre Kay y otro amante. Pero ella no comenta esta conversación desde el nivel primario, tampoco la conversación ofrece muchos detalles sobre el interlocutor masculino. Se trata de una discusión en la que Kay responde a la propuesta de este hombre: hacer un trío y grabarlo en video. En lugar de contar cuál es la contestación de Kay, la incorporo a continuación:

I don't do trios. And no fucking for, on, in a video.
 I ain't no swinger.
 Don't count me in.
 -Ya salió la dominicanyork.
 -Pena. Salió y no llegó.
 -Mami, tú si te ves linda peleando.
 -Que disparate es ese. Mejor me veo fea and get my point across. Papi.
 -¡Tienes mIEEEdo!
 -¿Miedo? Ay muchacho, hasta ahora sólo le tengo miedo a las banderas. (2013, 12)

Kay deja clara su postura: ella definitivamente no lo hará. Él intenta utilizar el miedo como estrategia para convencerla fútilmente, pues este adjetivo para nada describe a la protagonista, quien no le teme a las personas. Así se deduce que él es insistente y determinado en lo que quiere conseguir. Al mismo tiempo, en el momento en que él saca a relucir el carácter *dominicanyork* de Kay, también la caracteriza. La respuesta de Kay no se hace esperar cuando dice que a lo único que ella le tiene miedo es a las banderas. Pues, ¿cuál sería la suya siendo *dominicanyork*? Kay no comulga completamente con la de Estados Unidos, indicaría renegar de su parte dominicana, pero tampoco se adhiere al cien por ciento con la dominicana. Una vez más vuelve a salir el tema de la identidad nacional entre Kay y un amante. Por un lado, la caracterización de ambos es verbal reflexiva: esta pelea deja claras las posturas de cada uno. Sin embargo, también se recurre a una caracterización verbal transitiva en la medida en que él la define como *dominicanyork*, y cuando él le pregunta a Kay si está asustada de su propuesta justo antes del último fragmento citado; ella lo niega diciéndole: “More, de lo que yo me asusto tu te mueres” (2013, 12).

A propósito del diálogo entre el periodista y Kay, como ya discutí una parte en el apartado del espacio, pasaré directamente a resaltar la caracterización del periodista como una verbal transitiva. Así pues, es Kay quien revela su lado racista e intolerante. Aunque él no emite ningún insulto, su postura sobre tener libertad en cómo tratar a los haitianos en la República Dominicana coincide con mucha de la propaganda política promovida por los gobiernos de Trujillo y Balaguer. Debido a esto Kay se indigna y toma la palabra para arremeter con toda su fuerza contra este discurso anti-haitiano.

El brevísimo diálogo entre la esposa de uno de los hombres que salió con Kay ilustra la furia de esta mujer. Esta corta conversación pertenece al nivel secundario, pero enseguida Kay cambia al nivel primario para dar su opinión sobre esta situación tan

Veamos este cambio de niveles cuando ella ataca a Kay en un espacio público:

Por la respuesta de Kay, ella no sabía que él estaba casado hasta que conoce a su mujer de esta manera. La mujer está furiosa y ya no atiende razón, solo ve a una mala mujer en Kay. Una vez más el hecho de que Kay sea *dominicanyork* vuelve a relucir sin que ella comprenda bien qué tiene que ver la infidelidad de su marido con que ella viva en Nueva York. Esto denota la postura de rechazo de muchos dominicanos frente a los que se fueron del país. La propia Kay se sorprende y dice:

De esta manera, Kay se hermana con la mujer que la insulta, pues ante todo son mujeres dominicanas valientes, ni más ni menos. La mujer se caracteriza a sí misma verbal y reflexivamente. Aunque intenta caracterizar a Kay, su visión no coincide del todo con el carácter de la protagonista. Esto lo sabe de sobra el público quien ha ido identificándose con Kay a lo largo de la obra, entendiendo poco a poco su visión de amor.

El último diálogo a discutir es la breve conversación radiofónica entre Kay y alguien que no se sabe quién es. Incluyo la conversación en este apartado, a pesar de utilizar el espacio sonoro como recurso, pues ofrece un poco de información sobre la protagonista. El pequeño diálogo dice lo siguiente:

Primero, aclaro que 10-12 es el código utilizado en las conversaciones radiofónicas que significa visita presente. Por lo tanto, o bien Kay tiene una visita que está esperando o ella

está esperando la visita, pero no dice más al respecto. Realmente es tan corta la intervención de la persona con la que conversa que no se puede hablar de caracterización. Por el contrario, esta persona sí caracteriza a Kay por medio de la técnica verbal transitiva al mencionar dos detalles. En primer lugar, esta es la primera vez que se menciona el nombre del Ni e' donde vive Kay. En segundo lugar, esta persona dice que Kay siempre habla en tres, pues la propia Kay lo pone en práctica en la conversación, caracterizándose a sí misma. Las razones para ello no están claras y a lo largo del texto Kay no habla en tres constantemente. A pesar de que en *JFKSDQJFK* no hay suficiente información sobre lo que pueda significar el número tres para Kay, en *Levente.no Yolayorkdominicanyork* (2011) ella aclara un poco la simbología personal del número tres:

Yo siempre me sueño que soy tres. Como el aceite... 3 en 1.
Hoy me di cuenta que es que el cuerpo es una cosa, la mente es otra y mi alma es otra.
Oigan que vaina má' ápera. Hoy me di cuenta que viven bien las tres si cada día hago algo con cada una de ellas. Suena raro. Pero yo me entiendo.

Por consiguiente, esta división de cuerpo, alma y mente está presente en Kay. Por otra parte, el número tres se puede vincular directamente a Josefina Báez, pues si recordamos en el paratexto autorial de *Dominicanish* ella estructura la obra en trinidades que se multiplican. Además, en una conversación que tuve hace poco con ella me pareció curioso que me dijera que ella está siempre trabajando en tres proyectos a la vez. Así, dejo abierta la posibilidad de un estudio particular sobre la presencia del número tres en la obra de Báez. Sin embargo, en *JFKSDQJFK* no tiene mayor relevancia estudiarlo, sino más bien apuntar que este pudiera ser uno de los pocos ejemplos en los que se ve la figura de la autora más que la de Kay.

Volviendo a los personajes secundarios ¿para qué están hechos? Estas presencias poco definidas tienen una función pragmática: sus intervenciones le dan una variedad al monólogo en la medida en que ellos caracterizan a Kay. Por lo tanto, el público recibe más información sobre ella. Asimismo, se convierten en voces exteriores que manifiestan cómo Kay se interrelaciona con ellos, respecto a las funciones sintácticas, es decir, la relación entre los personajes y su vínculo con el argumento de la obra. De esta manera, ella también se caracteriza en su interacción con ellos, evidenciando su visión del mundo. Hay cierta ingenuidad en la manera en que ella percibe a estos personajes en un principio, en específico me refiero a cómo ve a los hombres cuando empieza a salir con ellos. Ella los aborda con la ilusión de encontrar el amor que busca, para luego darse

cuenta de que ellos no buscan lo mismo. En cuanto al encuentro de Kay con la esposa enfadada también denota la ingenuidad de la protagonista al pensar que Pinto no estaba casado. Por ello, la conducta de los personajes secundarios da cuenta de las dificultades que Kay afronta, sobre todo en los viajes que efectúa durante un año a la República Dominicana. No obstante, cabe apuntar que esto no ocurre con el periodista, pues Kay se pone a la defensiva desde que lo ve acercarse con una cámara.

Ahora corresponde realizar el análisis de la protagonista en tanto personaje dramático, a pesar de que ha sido imposible desprenderla del resto de este comentario al ser el eje de esta obra. Todos los apartados dedicados al análisis de *JFKSDQJFK* funcionan como círculos concéntricos unidos en el centro por Kay, de quien emanan tanto la acción dramática como el tiempo, el espacio y el juego de niveles. He reservado hasta ahora el análisis del nombre completo de Kay porque el conjunto de todos estos nombres revela su caracterización, esto es, reúne los rasgos que componen su carácter. Si uno de sus rasgos distintivos en su carácter es el exceso –de palabra, de experiencias, de opiniones–, entonces no es de extrañar que su nombre también participe de este exceso. Su complejo nombre da cuenta de su subjetividad y de todos los elementos que se juegan en ella en esta combinación. Cada una de las palabras que lo conforman reflejan un territorio que habita en ella y que al mismo tiempo al estar todos juntos crean un nuevo ser, un ente que pasa por el proceso de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Lo primero que hace Kay en esta obra es presentarse con su nombre completo acompañado de algunos apodos:

My name is Quisqueya Amada
Taína Anaísa Altaíra Indiga.
You can call me Kay.
El cocolo,¹²⁹ mi timacle,¹³⁰ calls me
chula. He calls me Chula and his
derriengue.¹³¹ And the rest Gorda.

¹²⁹ Cocolo en la República Dominicana se comenzó a utilizar en un principio para designar peyorativamente a los inmigrantes de raza negra provenientes de diversas islas, en su mayoría de habla inglesa, a finales del siglo XVIII y siglo XIX. Estos inmigrantes fueron a la República Dominicana a trabajar en la zafra, es decir, en las plantaciones de caña de azúcar. En aquel entonces decir cocolo era una manera despectiva de referirse a los inmigrantes. Actualmente, decir cocolo no siempre implica un uso despectivo, sino que se refiere a grupos de inmigrantes del Caribe anglófono y/o sus descendientes, quienes mantienen ciertas tradiciones. Véase el artículo “Cocolos, emigración y narrativa dominicana” de Lancelot Cowie para un análisis de la proveniencia de esta palabra. Cabe mencionar que en Puerto Rico cocolo se vincula también con la raza negra, pero hoy en día ha perdido un poco esta conexión y se utiliza en general para designar a una persona a quien gusta la música de la salsa.

¹³⁰ Timacle es una palabra coloquial dominicana para referirse a una persona que tiene variadas habilidades y destrezas.

De esta manera, nada más comenzar a hablar ella no tan solo establece cómo se llama, sino cómo la apodan su pareja y los demás, sin demostrar ningún problema en que le digan La Gorda de cariño, como lo hace la persona que habla con ella por radiofonía. Merece la pena destacar en esta cita que cuando Kay habla del *cocolo*, de su *timacle* que la llama Chula, se refiere a su pareja estable de quien cuenta un poco al final de la obra. De este modo, Kay unifica el principio de la obra con el final. En lo concerniente a su nombre oficial completo, Quisqueya Amada Taína Anaísa Altagracia Indiga, discutiré cada palabra que lo conforma para poder ir trazando un mapa de su subjetividad, una cartografía personal.

En primer lugar, aunque he estado utilizando la palabra Quisqueya para referirme a la República Dominicana, nombre con el que se suele designar a este país, aún no he explicado su proveniencia. Al igual que a Puerto Rico se le llama Borinquen o Borikén, a la parte dominicana de La Española también se le nomina por su nombre indígena: Quisqueya. La raíz de este nombre proviene del lenguaje de los mayas (aunque algunos lo relacionan a los taínos) y significa "Madre de Todas las Tierras". Cabe mencionar que este vocablo también tiene otra connotación, pues Quisqueya fue utilizado igualmente para construir un discurso nacional, en particular para desarrollar una idea de la patria durante el siglo XIX en la historia de la República Dominicana que, por supuesto, excluye a Haití. De hecho, en un principio este término fue ridiculizado por escritores a mediados del Siglo XVI y dejó de usarse hasta que en 1861, en su Mensaje Quisqueyano, Juan Pablo Duarte lo recuperó con el propósito de darle a su patria una identidad nacional propia y única. Aunque parezca redundante, aclaro que cuando empleo Quisqueya en este comentario evidentemente hago referencia a la raíz indígena y no al discurso nacionalista que se apropió de esta palabra a partir del siglo XIX.

En segundo lugar, el adjetivo Amada, que puede describir tanto el amor por Quisqueya como la búsqueda del amor de la protagonista. Kay hace referencia a su segundo nombre en dos ocasiones más a lo largo del drama. La primera vez lo utiliza para criticar al hombre del *front desk* después de que ve cómo este insulta al caminante:

Who the fuck you think I am? ¿Amada

¹³¹ Derriengue, palabra coloquial dominicana, designa a una persona que está locamente enamorada de alguien.

Amante? ¿...a la misma hora, en la misma
habitación?
You must be kidding yourself. (2013, 21)

Kay confirma de este modo que su nombre Amada no implica que sea una amante dispuesta. Más adelante descubre que querida significa amante en la República Dominicana:

In a year I became a bagazo. Getting and closer to be a querida.
But seems to be that aquí querida does not
mean bien amada.
La querida se convierte solo en la sucursal,
con hijos y los mismos pleitos que la doña.
Querida sólo en la canción del Juanga. Queridaaa. (2013, 26)

Las distintas variedades del español le juegan un malentendido a Kay, pues ella pensaba que querida solo se refería a una mujer bien amada. Definitivamente este es el significado que a ella le preferiría porque es lo que busca: ser amada como establece su nombre. Luego descubre que en la variedad dominicana –y también en otras variedades del español- cuando alguien llama a una mujer “la querida” significa la amante de un hombre que ya tiene pareja. Por eso concluye exclamando el estribillo de la canción “Querida” del afamado cantante mexicano Juan Gabriel, quien sí la utiliza para decir bien amada.

Prosiguiendo con el nombre completo de Kay, su tercer nombre, Taína, hace referencia nuevamente al componente indígena de esta nación, pero esta vez a los taínos que habitaban en el Caribe durante la conquista de América. El cuarto nombre, Anaísa, coincide con el nombre de una diosa o *lowa* del vudú dominicano llamada Anaísa Pye, diosa en la que se divisa el sincretismo entre Santa Ana y Oshún. Incluso, la imagen que se utiliza para Anaísa Pye es la de Santa Ana, teniendo ambas un nombre parecido. De esta manera, en Anaísa Pye se combina la simbología conformada por una parte correspondiente a Oshún, en la que se puede observar la huella de las religiones africanas traídas por los esclavos al Caribe y, por otra parte, correspondiente a Santa Ana, adhiriendo así la presencia del catolicismo. Cabe señalar que el segundo nombre de esta deidad, Pye, hace pensar en una conexión con la parte haitiana de la isla, pero entrar en detalles de las divergencias y convergencias entre el vudú haitiano y el dominicano nos desviaría demasiado del texto. Solo me limito a apuntar el vínculo inevitable entre ambas creencias, pues al compartir la misma isla existe una relación entre ellas. Anaísa Pye es la diosa de la feminidad, del amor, la pasión y la felicidad. Por lo tanto, el hecho de que Kay se llame también Anaísa no hace más que subrayar la presencia de estos rasgos en ella y

su proximidad a Haití. Si Kay se considera reina y princesa, el nombre de Anaísa recoge la fuerza femenina de una deidad en ella, fuerza que se manifiesta en el contar su experiencia como mujer tanto en Erre De como en la ciudad de Nueva York. Una mujer que critica los estereotipos y los roles en los que muchos personajes la intentan encajar.

Al nombre de Anaísa le sigue curiosamente el de Altagracia, probablemente en honor a la protectora de la República Dominicana dentro del catolicismo: la Virgen de Altagracia. Por medio de la conjunción entre Anaísa y Altagracia se percibe una manera de crear un sincretismo de deidades y, por ende, lo que cada una representa en la protagonista: el amor, la pasión y la maternidad. Si bien la presencia de la Virgen de Altagracia en el nombre de Kay justamente implica la ausencia de sexualidad, el que se llame Anaísa remite justamente a su eros. No obstante, la “alta gracia” de Kay contrasta con su forma de ser, como lo confirma su manera de hablar tan directa y que en muchas ocasiones basta.

En cuanto al último nombre de Kay, Indiga, le pregunté directamente a la autora por qué lo había escogido. Báez me contestó en esta conversación personal que Kay es una niña índigo “una niña de este tiempo” y que esto le ofrece “una ventana para bregar con el nuevo mundo desde negación y aceptación”.¹³² Su respuesta me sorprendió y agradó; entendí que dentro de la subjetividad de Kay hay una niña índigo también. Aunque actualmente no se admite científicamente el término índigo para referirse a niños superdotados con una estructura intelectual distinta, Kay parece ser una de ellos, una niña índigo que guía a los demás, que ve a través de las apariencias, que ha aprendido a sobrevivir en el mundo en el que le tocó moverse.

Su nombre, así como sus apodos y adjetivos, reflejan una cartografía personal, hacen referencia a un territorio conceptual, a un imaginario que nos indica todo lo que lleva en su maleta interior de JFK a SDQ y de vuelta, o sea, todo lo que se conjuga en Kay. Al mismo tiempo, este territorio conceptual se ubica dentro del territorio corporal de la actriz que la interprete, anclando el personaje a un cuerpo real. Si bien “Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar” (Deleuze y Guattari 1977, 22), entonces, se pudiera argumentar que la conjunción de los nombres de Kay sigue un procedimiento análogo al que explica la cita sobre el rizoma. En otras

¹³² Su contestación fue durante una conversación que mantuve con ella el 29 de noviembre de 2014.

palabras, ocurre una desterritorialización a partir de cada uno de los nombres territorializados de Kay y, por ende, una reterritorialización simultánea en el momento en que la carga semántica de cada nombre comienza a dialogar con los demás nombres; todos se interrelacionan y se entremezclan. Entonces, comienzan así a aparecer líneas entre los nombres de la protagonista, líneas de desterritorialización que transforman el significado original que cada nombre tiene por separado para que después, entre todos, se resignifiquen como conjunto en Kay. Estas líneas se convierten, pues, en líneas de fuga, o dicho en palabras de Deleuze y Guattari (1977, 22) “hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Estas líneas remiten constantemente unas a otras”. Esta explicación del proceder de un rizoma esquematiza la función del nombre completo de la protagonista en este drama. Cabe señalar, por último, que el concepto del rizoma es análogo al de polirritmo de Benítez Rojo explicado anteriormente. Si el rizoma tiene líneas segmentarias, de desterritorialización y líneas de fuga, en el polirritmo, un ritmo corta a otro y así sucesivamente hasta que el ritmo inicial se va desplazando sobre los demás ritmos que se interrelacionan entre sí. No debe sorprender que los conceptos de ritmo y polirritmo, de los que habla Benítez Rojo, tengan un proceder parecido al rizoma porque él realiza constantemente múltiples referencias a las ideas de Deleuze y Guattari en *La Isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, convirtiendo así la polirritmia en un rizoma.

Ahora, falta aún agregar una línea de fuga más al nombre de Quisqueya Amada Taína Altagracia Indiga: Kay. El alias de este personaje, Kay, es el que conecta a la protagonista con su lugar de residencia, el nombre que la vincula con su lado estadounidense al ser uno de proveniencia anglófona. El lado *dominicanyork* de la protagonista se asoma en este alias. Esta versión simplificada de su nombre quizás también evite tensiones con personas que no estén dispuestas a cuestionarse la realidad que les rodea, como sucede con la orientadora escolar. De hecho, cuando Kay cuenta lo que dice de ella el informe de la escuela, manifiesta estas tensiones con su nombre completo:

And still Kiskiyya? Kosquiya Amara has an unbelievable rich vocabulary, exuberant critical thinking abilities and incisive humor. She always exercises values of truth that we do not know from where she learnt them. (2013, 7)

A pesar de que este informe demuestra la falta de interés por parte de la institución educativa en Kay, ya que nadie ni siquiera se toma la molestia de revisar el nombre oficial de Kay, al mismo tiempo la caracteriza aun a pesar del prejuicio desde el cual la orientadora lo redacta. Como Kay habla de esta figura justo antes, se puede asumir que es ella quien escribe el informe. Este destaca sus habilidades intelectuales, su alto dominio del lenguaje y su humor cada vez que profesa su honestidad respecto a lo que observa, aunque el nombre completo de Kay le suene a la palabra cosquilla. Resulta lamentable observar en este informe cómo se evidencia el prejuicio de la orientadora, de una profesional de la educación, cuando expresa una opinión tan baja de la clase trabajadora y de los inmigrantes al decir que no entiende dónde Kay aprendió a ser tan honesta.

Pero el informe no se termina ahí, sino que continúa describiéndola:

But she is too passionate, too emotional.
Too verbal, too direct.
Too Hispanic. Sorry. Latin? (2013, 7)

En este juego de palabras, el informe dibuja una oscilación de Kay entre lo pasional, lo emocional, lo verbal y la franqueza. Acto seguido la orientadora la encajona dentro del grupo étnico *Hispanic*, grupo inventado por los estadounidenses en su obsesión por la raza y su clasificación, evidenciada, por ejemplo, en los formularios del gobierno o de las universidades cuando piden marcar la casilla de la etnia; un término que en realidad se ha convertido en un eufemismo para denominar a las personas provenientes o con ascendencia latinoamericana. La orientadora misma no sabe si la palabra *Hispanic* es políticamente correcta, entonces se autocorrigie preguntándose si *Latin* será la palabra correcta. Recordemos, además, la crítica de Josefina y de Durán Almarza, mencionada en el comentario precedente, sobre aglomerar los tan variados y distintos contextos socioculturales de toda Latinoamérica bajo el polémico término latino, palabra que en realidad se refiere a la antigua civilización romana. Como bien apunta el performer Guillermo Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 18) en su artículo “The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community” estos términos contienen una carga ideológica, pues el lenguaje no está exento de evidenciar las tensiones socioculturales: “Terms like Hispanic, Latino, ethnic, minority, marginal, alternative, and Third World, among others, are inaccurate and loaded with ideological

implications. They create categories and hierarchies that promote political dependence and cultural underestimation”. Báez, consciente de esta carga ideológica en categorizar a la población, decide poner el dedo en esta tensión, a través de estos versos en los que la orientadora vincula lo que ella nomina hispanico y latino, con la pasión y las emociones que ella observa en este Otro del que se distancia. Asimismo, Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 18) también advierte que el lenguaje todavía no se ha puesto al día con la realidad que nos rodea; se entiende que es ineludible usar estos términos con sumo cuidado: “In the absence of a more enlightened terminology, we have no choice but to utilize them with extreme care”. Cabe señalar que este artículo de Gómez-Peña es del 1994 y el lenguaje contemporáneo ha ido asumiendo cambios. De hecho, Báez los ha asumido, así pues, no es de extrañar que Kay haya creado su propio código lingüístico, su *dominicanish*, y se autodenomine con orgullo como una *dominicanyork*, ambos términos que destacan la diferencia de forma positiva.

La caracterización transitiva que Kay recuerda del informe de la orientadora sobre ella, da pie a proseguir con el análisis de la caracterización de Kay, teniendo también en cuenta el mapa perfilado por el nombre completo. Según García Barrientos (2001, 165) en su dramatología habría que considerar “cuatro dimensiones –psicológica, física, moral y social- en las que se despliega principalmente quizás el proceso caracterizador”. En vista de lo discutido en este comentario sobre Kay, se puede concluir que es un personaje cuya dimensión psicológica deja entrever su honestidad y transparencia sobre la realidad que la rodea, siempre con un punto de vista crítico que expresa con franqueza. Su búsqueda de amor la define moral y físicamente, pues ella se mueve en esta pesquisa tanto desde su anhelo por encontrarlo como desde el cuerpo al explorar su sexualidad. Asimismo, su condición social determina su relación con el mundo, pues Kay es una mujer trabajadora e inteligente. Ella se reafirma constantemente en pertenecer a la clase obrera, y en ser una inmigrante dominicana que creció y reside en Nueva York. De hecho, su dimensión moral la construye a partir de su condición social, formando así una opinión crítica de cómo funciona la sociedad.

En realidad, en sintonía con el artículo de Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 17-29), la manera en que Kay se apropia del lenguaje también da cuenta de estas dimensiones de su carácter. Su apropiación del lenguaje se observa claramente en el siguiente fragmento en el que Kay reafirma su subjetividad:

¿Yo?
York-dominican-york.
York Dominican, Dominican York,
York Dominican York, dominicanyorkness,
DominicanYorknity, Dominicanyorking,
Yorkdominicania, Yorkdominicanyorkneo,
Dominicanyorkiendo, Dominicanyorkinidad (2013, 13).

En estas once maneras de revalidar el término *dominicanyork*, Kay mezcla inglés, español, espanglish hasta comenzar a inventar verbos, sustantivos y adjetivos, al mismo tiempo que juega con el sonido y se saborea las palabras; característica distintiva de las construcciones dramáticas de Báez. En fin, Kay no pierde oportunidad para decir que es una dominicana que vive en Nueva York, en su *dominicanish*, demostrando su gran dominio del lenguaje como si estuviera haciendo una improvisación poética y coloquial de estilo libre.

Traslademos ahora el análisis de la caracterización de Kay a la importancia de la familia. Para ella la familia es su núcleo, le da cierta seguridad. Por ello, no sorprende que esté constantemente aludiendo a su madre y a su madrina. Tampoco es casual que este núcleo se componga de mujeres a quienes escucha para tomar de ellas lo que considere pertinente. Por ejemplo, le da la razón a su madre en sus múltiples advertencias sobre las frases que suelen decir algunos hombres y que no implican el compromiso que busca Kay. Frases como las siguientes:

“¿ves esa estrella?, es tuya”
“y cuando tú te vayas, ¿qué me
voy a hacer? Tú estás en cada lugar aquí”
“te regalo esa luna llena”¹³³ (2013, 11)

Igualmente, a su madrina Kay le pregunta todas las semanas cómo conoció a su esposo, padrino de la protagonista, quizás para entender cómo se conoce a un amor como el que ella busca. De hecho, en *Levente no. Yolayorkdominicanyork* el monólogo de Kay de momento se interrumpe cuando se lo pregunta a su madrina en repetidas ocasiones, y la madrina le cuenta la misma historia cada vez. Por estas razones su universo es principalmente femenino y desde ahí reflexiona sobre los hombres.

En definitiva, al juntar estas dimensiones del carácter de la protagonista que la constituyen como ente poético, ellas otorgan a este personaje dramático un grado de caracterización complejo y polifacético. Por ende, la redondez de Kay se contrapone al

¹³³ Las comillas están incluidas por la autora en el texto dramático.

carácter simple y fijo de los personajes secundarios discutidos; una oposición que destaca aún más la variedad de atributos y la riqueza de la protagonista. Ella comparte sus miedos, pasiones, frustraciones e indignaciones provocadas por las actitudes de racismo y de rechazo a los inmigrantes. Su carácter complejo se sostiene en la espontaneidad del comportamiento de Kay, o dicho de otra manera, el público nunca sabe bien cómo va a reaccionar este personaje: a veces se enfada, otras veces es irónica y en otras ocasiones, muy graciosa y divertida. A medida que avanza la obra el público puede percibir lo que le agrada y lo que le enfada, pero la forma concreta con la cual Kay se puede pronunciar es impredecible, como bien lo demuestran las citas hasta ahora incluidas en este comentario. En cuanto a los cambios de caracterización, existe una progresión desde las memorias más tempranas que Kay comparte hasta el presente escénico en el que se represente la obra. Su ingenuidad respecto a los hombres va mermando, así como ella va teniendo más claro lo que busca en una pareja. Igualmente, su visión de Santo Domingo va cambiando al cabo de un año a medida que ella va acumulando diversas experiencias allí. Por lo tanto, su caracterización es variable.

Como advertí en el análisis de los personajes secundarios, la técnica de caracterización surge de la protagonista de forma eminentemente explícita y verbal. Asimismo, Kay se caracteriza reflexivamente, pues ella misma se presenta y expone sus experiencias en escena. También los personajes secundarios contribuyen un poco en su caracterización, tornándola a veces en transitiva. De hecho, Kay alterna su visión de sí misma con la manera en que los demás la ven. Un ejemplo ilustrativo de esta caracterización transitiva es un apodo que unos amigos le dan en la República Dominicana:

La trulla me dice ahora “La beca. La beca
Gorda. Gordi la beca”. (2013, 21)

Ella no sabía bien por qué la llamaban así, hasta que más adelante, mientras cuenta cómo salió con tantos hombres que se aprovechaban de que ella, tenía dinero, entonces se da cuenta de que la llamaban La Beca porque de alguna manera terminaba pagando todo en sus citas.

Pero, quizás lo que más llama la atención es la caracterización transitiva que ella lleva a cabo sobre algunos hombres y sus extraños comportamientos. Merece la pena

detenerse a continuación en uno de los hombres con los que Kay salió durante una semana. Kay lo conoció en Erre De:

Señores, yo probé a un gringo en Erre De.
Can you believe it?
Otro más de los que están haciendo un estudio
sobre nosotros. Vino con su cabeza hecha de
cómo somos.
No tiene la decencia de cambiar ni un chin,
aunque pase por todo lo contrario.
Dominicano malo-haitiano bueno.
Gringo sabe-dominicano obedece.
Irresponsables-responsables
Simple-thoughtful, wise.
En su cabeza esto es un quitao.¹³⁴ (2013, 18)

Su romance duró una semana porque Kay se fue dando cuenta de la visión superficial y prejuiciada de este señor. Él es un académico radicado en Estados Unidos que ha ido a realizar su investigación en la isla dominicana con una beca. Según lo describe Kay es un hombre que concibe el mundo desde binarismos simples, sin cuestionárselos. Es decir, que para Kay el hecho de pertenecer a una nacionalidad no convierte a una persona en buena o mala. Al final, ella no se pudo aguantar de tildarlo de prejuiciado:

que lo de el
se sabe; que la universidad le paga en dólares
por cada buena y mala noche que el escriba
sobre nosotros los “salvajes”. (2013, 18)

La parte del monólogo dedicada a este señor es bastante larga, sobre todo porque ella hace una dura crítica a los investigadores de las universidades que no se preocupan realmente por investigar a fondo. Ella sí que le investigó y saca a relucir un detalle de la parte hispana de su familia:

Yo sé que tu segundo apellido es hispano y de
dónde viene tu mai. Rodríguez, Rivira, Gimenez,
Piriz, Moralis.
But from now on your name is Christopher, el
descubridor, encubridor del norte. (2013, 18)

De este modo, vuelve a surgir el tema de los nombres y sus significados. Ella deduce que el investigador tiene ascendencia hispanohablante y se burla un poco de la manera al pronunciar los apellidos iberoamericanos en inglés. Además, le confiere el nombre de Christopher cargado de la simbología histórica de Cristóbal Colón, quien supuestamente

¹³⁴ Un quitao significa coloquialmente algo que resulta fácil.

descubre nuevas tierras, pero quien en realidad resulta ser un encubridor como el académico para Kay.

No es menester de esta investigación entrar en detalles sobre el encuentro entre Colón y el Caribe, pero entre paréntesis quisiera detenerme brevísimamente en la noción de encubridor que destaca Kay. Para ello me remito a la autora puertorriqueña Iris Zavala (2011), pues en su libro *La cuestión caribeña* analiza con sumo detalle la heterogeneidad en el Caribe a través del estudio de los discursos eurocéntricos y monológicos sobre cómo y desde dónde se significa esta región. A continuación solo destaco un comentario de esta autora en referencia al acontecimiento histórico marcado por el desembarco de Colón precisamente en suelo caribeño. Zavala (2011, 58) explica lo siguiente:

El mal llamado ‘descubrimiento’ europeo del Nuevo Mundo, que empezó en el Caribe en 1492, presentó conjuntamente todos los cronotopos clásicos como valor autoritario. Además, una serie indeterminada de géneros discursivos –cartas, crónicas, historias- que en este punto contribuyeron como tramas del momento para expresar el nuevo tiempo/espacio en un desarrollo unificado, falsamente homogéneo.

Justamente el investigador que Kay critica realiza una investigación sobre la República Dominicana reproduciendo un discurso unificado y homogéneo que, por definición, ignora por completo la heterogeneidad del Caribe. Aunque hay que tener presente que esta es la opinión de Kay, hace sentido su reacción a las investigaciones sostenidas por un discurso homogéneo, lleno de binarismos que no corresponden a la complejidad de la realidad. Kay no entiende este tipo de investigaciones:

Los de las universidades son gente muy raras.
Estudian medicina para salvar a la gente
pinchando a los animales; estudian a Cuba desde
los países; a los bailes del sur, en el norte y a
todos nosotros, con las mentiras que le dijimos
al censo. Antes de investigar ellos ya saben el
resultado.
Imagínate si hay verdad ahí. (2013, 19)

De hecho, cuando Kay cuenta las mentiras que se le dicen al censo, es inevitable vincularlo con el libro de Ríos Ávila (2003, 63) citado en el comentario sobre *La nostalgia del quinqué... una huida*, en el que se explica en un breve artículo las posibles razones para que la mayoría de puertorriqueños dijeran en el censo del 2000 que eran blancos. A Kay le enfurece cuando se habla de la identidad y de la raza sin saber mucho, o cuando se utiliza un metro distinto para explicar lo que hacen los demás:

Ooooh cuando yo digo algo es ofensivo.
Cuando tu dices algo es analizando.

Que si nosotros no queremos ser negros.
Que si la identity. Que si la raza. Ven, vive en la
olla que vivimos, sin la moneda que te envían,
entonces vas a saber porque no queremos
nada que este cerca de lo jodido. (2013, 19)

Kay no quiere saber de teorías que se queden solo en palabras, pues para ella él la subestima, no la entiende ni tiene interés en hacerlo. De ahí que le pregunta directamente: “¿Tú crees que yo / no leo? / ¿Tú crees que yo no pienso?” (2013, 20). En fin, Kay también se caracteriza a sí misma cuando argumenta y cuestiona el discurso de las personas con las que se encuentra, buscando llegar al fondo del asunto que le interesa, a lo que ella llama la verdad, como se pudo observar en este ejemplo sobre el investigador.

En lo que atañe a las funciones pragmáticas del personaje dramático, García Barrientos (2001, 177) las vincula con el público y la figura del dramaturgo: “La dimensión pragmática se puede imaginar como la línea que va del dramaturgo al público y es perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje”. Por lo tanto, habría que considerar a Kay como una especie de seudodemiurgo que organiza el universo dramático de cara al público. Se trata, entonces, de un personaje que se presenta como autora de su propia historia, convirtiéndose en seudonarradora de lo que quiere contar en escena. Cabe aclarar que para García Barrientos en el drama solo puede existir un seudonarrador, ya que el concepto de narrador es más bien utilizado en los géneros mediados como la novela, el cuento o el cine. En sus palabras: “El seudonarrador es titular de una doble impostura, pues se trata del falso narrador de una falsa narración, esto es, de una ficción que no se narra sino que se representa, en la que no puede haber, por tanto, ningún narrador ‘auténtico’” (2013, 179). Asimismo, la función sintáctica de Kay, o sea, la relación del personaje con el argumento, es particular. Esto significa que Kay es el hilo conductor del argumento; ella lo produce, sin ella no habría tal cosa. Por ende, en términos de cómo se relaciona el personaje dramático con la acción de la obra, pudiéramos afirmar que su función fundamental en realidad no es lo que hace Kay, sino lo que dice, en cómo se presenta y lo que cuenta. De esta manera, la función argumental de Kay está subordinada a su carácter, convirtiéndola en un personaje sustancial, un personaje que exterioriza sus pensamientos y experiencias a través de la palabra, así pues, la acción dramática se apoya en su expresión verbal y no en sus acciones.

En lo concerniente a la distancia personal, se puede medir a través de tres aspectos: temático, interpretativo y comunicativo. La distancia temática tiene una triple clasificación para los personajes según la dramatología: idealizado, humanizado y degradado. No hay que dudar que en lo referente a la relación entre la persona ficticia y la real, Kay se presenta como un personaje humanizado, “concebido a escala humana” (García Barrientos 2001, 186). Sus luchas interiores, sus cuestionamientos, en fin, sus experiencias de vida exteriorizadas en su monólogo pudieran muy bien ser las mismas que enfrenta una persona hoy en día. Por otra parte, los efímeros personajes secundarios en su mayoría son degradados, sobre todo los hombres, aunque también la esposa de Pinto. Esta contraposición entre estos personajes secundarios y Kay favorece la identificación con este personaje. Quizás el único personaje secundario humanizado es el personaje con quien sostiene la conversación radiofónica, aunque su participación resulta tan breve que no sería propio ni siquiera clasificarlo.

La distancia interpretativa personal se percibe en la relación entre la persona escénica, el intérprete, y el personaje ficticio que interpreta. Poco se puede decir de este tipo de distancia en vista de que esta obra no ha sido representada aún, y justamente dependerá del estilo de la actuación, el grado de ilusionismo o distancia con la que se interprete un personaje en escena. Dicho esto, solo se puede apuntar la gran gama que esta obra ofrece para jugar con ambos estilos de interpretación. Probablemente, en la medida en que se realice el rol de Kay dentro de un estilo ilusionista, más juego ofrece para incorporar una partitura física en la que se trabaje el gesto y el movimiento como vehículos para producir distanciamiento. Se trata de un texto dramático con muchos pliegues para asociar y disociar el cuerpo y la palabra. Más aún, si las personas que realicen su montaje deciden que será una obra unipersonal, todavía se puede crear una distancia interpretativa mayor, puesto que quien interprete el personaje de Kay podría trabajar desde el cuerpo el quiebre de un personaje a otro. En caso contrario, es decir, si en un montaje se incorporan actores para los roles de los personajes secundarios, de todas formas la actriz que interprete a Kay tendría que trabajar el cambio del nivel primario al secundario, pues Kay también participa en los pequeños diálogos ya que muestran momentos de su pasado. Así pues, el cambio de Kay entre un nivel y otro, sin duda producirá distanciamiento en la interpretación al ser la misma actriz la que los represente.

Por último, la distancia personal comunicativa da cuenta de la relación entre el personaje y el público. Por un lado, al establecer que Kay es un personaje humanizado resulta ineludible que cause identificación en el público. Por otro lado, su carácter complejo y rico dificulta el proceso de identificación. En otras palabras, si el público no conoce la música a la que Kay se refiere y que incorpora a lo largo de la obra, entonces estos momentos de la interpretación producirán distancia en él. Lo mismo ocurre con el lenguaje que emplea Kay, lleno de localismos y mezclas de idiomas que si un espectador no conoce evidentemente quebrarán el proceso de identificación con este personaje, favoreciendo así una mayor distancia. Entonces, ambas fuerzas entran en tensión, motivo por el cual el público se identificará por momentos con Kay y en otros se distanciará. Por ello, reitero que la obra dramática en verso *JFKSDQJFK* permite explorar un abanico de posibilidades para trabajar la tensión entre identificación y distancia provocada en el público.

Sin miedo a repetirme, recuerdo que la perspectiva personal puede ser objetiva, -la posibilidad más usual-, o subjetiva. En caso de ser subjetiva, también llamada interna, existen personajes que son producto de la subjetividad de otro personaje (un sueño, una imaginación) que los percibe, sin embargo los demás no los ven en escena. De ser así, se trata de una perspectiva interna explícita. Por el contrario, si el personaje que aparece en escena no se crea desde otro personaje, estaríamos frente a una perspectiva interna implícita. Entonces, en gran medida la perspectiva personal depende del montaje y de las decisiones escénicas que conlleven a mostrar, o no, a ciertos personajes. Certeramente, García Barrientos (2001, 188) destaca la complejidad del análisis de la perspectiva personal de la siguiente manera: “el estatuto subjetivo del personaje presenta en muchos casos un carácter altamente problemático, que pone a prueba la dialéctica entre la fábula dramática, o el texto, si se quiere en términos reales, y su escenificación”.

Determinar la perspectiva personal en este drama puede ser un proceso confuso porque los personajes secundarios pueden o no mostrarse en escena como personajes subjetivos; todo dependerá del director, quien tendrá la opción de recurrir o no al recurso de la perspectiva interna explícita. Por una parte, como Kay expone la subjetividad suya constantemente en escena, uno tendería a considerar a los personajes en sus recuerdos como subjetivos. Esto definitivamente es una opción para la representación mientras solo sea una actriz interpretando el papel de Kay que dé a entender que escucha las

intervenciones de los personajes secundarios y les conteste, como hace Nancy con la hermana en *Coraje II*. Pero, el público no percibiría físicamente a estos personajes. Por otra parte, se puede decidir una perspectiva externa en la que Kay dialogue con estos personajes que aparecen en escena interpretados por actores. Otra posibilidad sería que la actriz que interprete a Kay rompa el personaje y diga las réplicas de los otros personajes. La última opción pudiera muy bien ser que el personaje Kay recuerde estos pequeños diálogos, pero los diga todos desde el nivel primario imitando a los demás personajes secundarios, como si estuvieran grabados en su memoria y quisiera compartir con el público lo que le dijeron. Esta última posibilidad no está tan alejada de otras partes del monólogo de Kay en las que ella reproduce lo que le han dicho, tal como cuando su madrina le cuenta cómo conoció a su padrino. En este caso, la utilización de comillas por parte de la autora en el texto dramático muchas veces ayuda a identificar los momentos en los que Kay está simplemente repitiendo lo que le dijeron desde su personaje, sin ningún tipo de cambio de papel ni de nivel.

Para concluir este apartado sobre el personaje, intentaré hilar las reflexiones hasta aquí elaboradas sobre la significancia de la protagonista en *JFKSDQJFK*. Comienzo por un comentario de Báez (Galán 2014) en una entrevista con respecto al nacimiento de Kay en *Levente no. Yola York dominican York*:

El primer año el personaje principal era hombre. Luego escuchando el texto en voz alta supe que no trabajaba. Y poco a poco ahí comenzó a nacer Quisqueya Amada Taina Anaísa Altagracia Indiga, el personaje principal. *Levente no...* Un viaje. Si, definitivamente. Un viaje.

Josefina empezó curiosamente a concebir este personaje como hombre, pero la obra no funcionaba para ella hasta que le cambió el género. A medida que fue creando este ente poético, se fraguó un viaje hacia su subjetividad femenina, hacia su interior, como un viaje entre islas en el que recopila sus experiencias. De hecho, en la misma entrevista Báez (Galán 2014) expresa el proceso de trabajo que hizo para crear esta obra que contiene todos los textos que componen *JFKSDQJFK* pero en otro orden:

Crearla llevo ocho años y siete meses. Primero porque soy lenta. Y luego porque el material seguía lloviendo, transformándose y transformándolo todo. Tenía una serie de tareas desde formas literarias hasta ejercicios para crear contenido (tomaba fotos, hacía entrevistas y conversaciones con personas que llegaron a ser personajes, escuchaba a las personas hablando por teléfono en las calles, escuchaba música de diferentes décadas, revisaba fotos, videos, escribía todos los sueños, estaba muy pendiente de cosas banales y noticias de interés, etc.).

Este material recopilado durante aproximadamente ocho años se convierte en la espina dorsal del monólogo de Kay, una espina dorsal que se nutre de la vida cotidiana de muchas personas, de sus vivencias por las calles neoyorquinas y, quizás entre ellas habría residentes de varios edificios como el Ni e'. Esta puede ser una posible explicación a la cantidad de referencias que menciona Kay, a su exceso al construir un bucle interminable de relatos. Entonces, cobra sentido que *JFKSDQJFK* sea un drama en el que la acción se subordine a la palabra, al relato de Kay. Por lo tanto, el personaje principal se encuentra totalmente tematizado; en otras palabras, su "significación coincide con el tema de la obra" (García Barrientos 2001, 190). La semantización de Kay llega a tal grado que todos los temas que trata la obra se conocen a través de ella, por ella. Kay es un personaje político, una ciudadana inmigrante consciente de su aquí y de su allá, que se ocupa de aprender, de crear su opinión crítica y de amar, siempre desde su experiencia cotidiana. En realidad, el gran tema de esta obra es ver cómo Kay contesta a las preguntas: ¿quién soy?; y ¿de qué estoy hecha? Y, no se trata de simplemente cuestionarse quién es y atormentarse en el proceso de contestar estas preguntas, sino que a partir del espacio y del mundo que la rodea ella se reafirma en lo que sí es ella. Kay no padece por causa de estas interrogantes, más bien ella tiene bien claro lo que desea, lo que busca, lo que la mueve, en fin, lo que es.

Para poder contestar a estas preguntas, es decir, quién es Kay y de qué está hecha conviene abordar su lenguaje propio; lenguaje a través del cual expresa su visión de mundo con fuerza y contundencia. Kay habla en *dominicanish* y al utilizarlo pone en marcha la descripción de Zavala (2011, 36) sobre el lenguaje caribeño: "El lenguaje caribeño (como todas las lenguas colonizadas) es verdaderamente heteroglósico: contiene trazos del diálogo histórico y lenguas en conflicto como la base de su propio sistema lingüístico". Kay utiliza un lenguaje caribeño que efectivamente contiene en sí mismo el diálogo entre el inglés y el español; ambas lenguas heredadas que ella deconstruye para crear una forma propia. Por tanto, la manera en que ella habla refleja las tensiones y conflictos sociales que le afectan directamente. Dicho de otro modo, el propio vehículo de expresión de la protagonista pone de manifiesto su cuestionamiento de los discursos hegemónicos que la marginalizan, que no la tienen en cuenta. Para dar un poco de luz a esta función del lenguaje como una forma específica que transmite un contenido particular, me remito al análisis de Zavala (2011, 36) sobre el proceso de

imaginación por medio del cual una persona puede construir su relato ya sea dentro de la ficción o en la vida cotidiana:

La primera y nada sencilla fase de la imaginación (o el 'imaginario social', como lo llamo en otros escritos) es una estrategia de destropizar los inventos retóricos que apuntan a la sumisión en términos de identidad racial e histórica (cultural). Significa una imaginación orientada doblemente, que cuestiona la tecnología histórica que condicionó ese tropismo y esas identidades, y, al mismo tiempo, ofrece una estrategia de resistencia que incluye una recuperación del presente, un tipo de ironización heroica del presente a través de textos culturales que deconstruyen hasta el imperialismo del lenguaje.

La retórica adoptada por Kay revela este proceso, pues su uso del inglés, del español, de coloquialismos neoyorquinos, dominicanos, caribeños, y la manera en que los entremezcla justamente se convierte en una estrategia de resistencia donde no tiene que escoger solo un idioma para comunicarse. Kay juega con el lenguaje a tal grado que lo reterritorializa. Incluso agrega su propio ritmo en las palabras que escoge, así como cuando las alarga o las divide en sílabas. Este ritmo a su vez tiene una musicalidad en cómo pronuncia las palabras, y en cómo incorpora la música que le gusta en su discurso. Asimismo, una de las palabras que más se repiten a lo largo de la obra es *dominicanyork*, sobre todo si recordamos el fragmento ya citado en el que explora diversas posibilidades de decirla, jugando con su sonido y ritmo. Además, por medio del contenido de su lenguaje, esto es, de lo que dice y cómo lo dice, subvierte las nociones de identidad, raza, clase social, nacionalidad, amor y de lo que implica ser mujer.

Pasando ahora de la forma al contenido, muchos de los personajes diegéticos intentan fijarla en estas nociones llenas de prejuicio, o simplemente otorgarle una sola nacionalidad. Señalo el caso de la orientadora escolar que no comprende cómo Kay tiene un alto manejo del lenguaje viniendo de un barrio pobre, de una clase social trabajadora. Incluso Kawasaki, uno de los hombres con los que sale, le solía decir “contigo es que / yo quiero tener mis hijos” (2013, 17), dando así por sentado que como Kay es mujer quiere tener hijos y, además, los quisiera tener con él. La respuesta de Kay a Kawasaki ilustra perfectamente cómo ella no se siente cómoda en roles sociales preestablecidos y no cuestionados:

¿Y a él, quién le dijo
que yo quería hijos?
¿Y a él, quién lo hizo el voluntario? (2013, 17)

Siendo así, no se puede hablar de la identidad como una construcción fija en esta obra. La propia Kay cuestiona la concepción de una identidad unívoca y vacía cuando confronta al

investigador. En cuanto al amor, recordemos que Kay lo concibe como la unión entre cuerpo, mente y emoción, por eso su búsqueda de una pareja le lleva a rechazar a muchos hombres. Sus cuitas de amor tienen la particularidad de no ser idealizadas, más bien las presenta de una manera cruda. Este tratamiento del tema amoroso aparece también en otras obras de Báez. En efecto, cuando Glenda Galán (2014) le pregunta por la manera en la que ella mezcla la dureza de la calle con el amor en una entrevista, Josefina responde lo siguiente: “Para mí, la dureza de la calle incluye amor. Y el amor...’dureza’. Ciertamente, lo único que hago es un comentario. Igual, con amor. Todo es por amor. Todo es amor. ‘...y sereeeeeee toda la vida mientras viva...’”. Así, resume su visión del amor al cantar el famoso bolero de Rafael Solano “Por amor”, cantado por varios célebres artistas. Esta respuesta deja ver que Kay lleva un poquito de Josefina al compartir la pasión por la música y por el amor.

Para terminar, propongo un último ejemplo ilustrativo que incorpora los elementos acabados de mencionar sobre la forma en que Kay habla y el contenido de lo que dice. Se trata de la entrevista que le hace el periodista con cámara. Recuerdo que en la parte de la entrevista que reproduce anteriormente Kay se presenta como una tal Solange. A continuación cito un fragmento del momento en el que ella devela su verdadero nombre completo:

Yo, Yo no me llamo ningún Solange.
 Yo soy Quisqueya Amada Taína Anaisa
 Altagracia Indiga.
 Una York-dominican-york. La de tus remesas.
 Tu vergüenza. Tu riqueza. ¡Pa’ que se sepa!
 Mode foke. Kay Presidente 2016-2060.
 Dígale no al voto. Eso sí es piratería.
 El pueblo unido gobierna sin partido.
 Dígale no a to’. No pague la luz ni el agua que
 no le dan.
 No se paga por china agria.
 La moda con Kay. Los varones con Kay. Las
 mujeres con Kay. [...]
 Los pobres como Kay... con Kay empleos. Kay
 por pobre. Positivo con la prieta. Kay
 presidente 2016-2060.
 ¿Qué llevo quien? La vice con sombrero.
 Que papá ni papá. Ni Manilo sweet candy.
 Aquí llevo esta mami. La dueña del neither. La
 presente ausente. En palabras finas, yo la
 diáspora. (2013, 25)

Lo interesante de esta cita es cómo, desde su individualidad, Kay invita a subvertir un orden político que no considera a todos los ciudadanos de la misma manera. Además, Kay saca a relucir su carácter político no tan solo al proponerse como presidenta con ironía cuando propone que sea del 2016 al 2060 como una crítica a la dictadura, sino también al construir un discurso en el que invita a los ciudadanos a formar un gobierno sin partido, a no votar como protesta, a no pagar una cuenta de electricidad o de agua, si se cortan a cada rato. Para Kay si el pueblo se une, puede alcanzar a tener un gobierno justo con todos. Más allá de lanzarse como política, reivindica su femineidad y su dominicanidad aunque no viva en la República Dominicana. Cuando se autodeclara dueña del *neither*, reitera que no es ni de aquí ni de allá, que aunque se ausente de Erre De, ella está presente porque pertenece a ambas islas al mismo tiempo: a la dominicana y a la neoyorquina. La convivencia de subjetividades en Kay resulta de la conjunción de ciertos territorios, que al combinarse en un mismo personaje, por defecto se reconfiguran en un proceso de desterritorialización primero, para luego ver en escena un nuevo ente poético, sin duda reterritorializado. En conclusión: ella es la cara, el carácter, la voz fuerte de la diáspora. Por eso, en tanto *poíesis*, Kay solo existe tal cual, *as is* como dice Báez: “Ella es autología... incompleta constante en el ‘As IS na ma’”.¹³⁵

3.2.5. Visión del público: consideraciones para representar *JFKSDQJFK*

Este último apartado dedicado a la recepción sirve de conclusión al comentario, pues discutiré los tres aspectos de la visión: distancia dramática, perspectiva y niveles. Debido a la construcción y estructura de *JFKSDQJFK* ha sido ineludible adelantar el juego de estos tres aspectos entre los dos polos: ilusionismo y distancia. En ese caso, a continuación corresponde dirimir esta división tripartita relacionada con el público. Por tanto, conviene compendiar y organizar lo ya establecido para cada uno de estos aspectos, esta vez visto a través del foco de la recepción. Tal y como mencionado en el comentario anterior, cabe advertir que la composición poética de este drama imposibilita realizar una clara organización de los quiebres de la fábula que dan cuenta tanto de las categorías de distancia como de la perspectiva y, sobre todo, de los niveles

¹³⁵ Báez describe así a Kay durante una conversación que mantuve con ella el 29 de noviembre de 2014.

metadramáticos. No es menester de esta investigación enumerarlos, sino más bien este análisis se pudiera entender como una serie de sugerencias para realizar la puesta en escena de este texto dramático que espera su representación, teniendo en cuenta las tensiones entre ilusionismo y distanciamiento.

Como ha quedado claro en los apartados anteriores, la distancia también se subdivide en tres tipos: temática, interpretativa y comunicativa. La distancia temática mide la relación entre la fábula y el mundo real contemporáneo de actores y espectadores. Como el tiempo de la fábula y el real de la escenificación se encuentran bastante cercanos, la distancia temporal temática es prácticamente imperceptible. Por una parte, el tiempo diegético oscila desde la década del setenta hasta el presente compartido por actores y espectadores, acercando así la temporalidad de la ficción al momento de la representación. Por otra parte, en la medida en que este drama no marca con precisión la edad de Kay ni tampoco la distancia que existe entre el momento en que ella cuenta su historia y el pasado que recuerda, se abre un poco la brecha de la distancia temática temporal. Análogamente, la distancia espacial de este aspecto tampoco es muy grande, considerando el espacio contemporáneo geográfico al que pertenece la fábula. Ahora bien, siempre dependerá del lugar de la representación, ya que si el público desconoce los espacios geográficos de la República Dominicana o de la ciudad de Nueva York, la distancia será mayor. Por lo tanto, a pesar de que tanto la distancia temática temporal como la espacial juegan con el polo de la distancia, ambas favorecen más la ilusión que el distanciamiento, al contener referencias cotidianas del mundo contemporáneo. En cuanto a la distancia temática personal cabe destacar que sigue la misma línea que la espacial y la temporal, o sea, que se acerca al ilusionismo debido a la humanización del personaje protagonista. Por otra parte, la distancia personal aumenta un poco respecto a los personajes secundarios degradados, quienes por su caracterización fija y simple, se encuentran por debajo de la condición humana de los espectadores y actores. Asimismo, esta distancia acrecentada en los personajes secundarios permite una mayor identificación con la protagonista.

El signo y sus significados, o si se prefiere, la cara representante de los tres elementos dramáticos –tiempo, espacio y personajes- y aquello que representan, se miden desde la distancia interpretativa. La manera fragmentada en que se representa el desarrollo temporal rompe con la continuidad lineal de la fábula, pues al contener

alteraciones en el orden se mezcla la acronía relativa parcial con el orden crónico acronológico de las regresiones. En otras palabras, los saltos temporales van de una isocronía compartida entre el público y la actriz, a los momentos de regresión por medio de la perspectiva temporal interna explícita de Kay. Esto se muestra en la obra mediante la duración, es decir, cómo se encaja el tiempo diegético en el escénico dando cuenta del tiempo dramático particular de esta obra. Por consiguiente, tal y como se estableció en el análisis del tiempo, la duración relativa contiene un ritmo exterior isocrónico alterado por la intensión, esto es, el resumen que hace Kay de su pasado desde el nivel primario. Además, hay que considerar el ritmo interno que incluye las regresiones del nivel secundario, a través de las cuales se resume el año durante el cual Kay estuvo viajando. Así pues, las alteraciones de orden y de duración provocan una mayor distancia que ilusionismo, mientras que cuando se mantiene el tiempo isocrónico, este drama propicia el ilusionismo.

En lo que afecta a la distancia interpretativa espacial, la utilización del teatro o espacio que se escoja para la representación de esta obra implica un espacio icónico realista. Por lo tanto, la fusión del espacio escénico con el diegético eleva al cuadrado el efecto de ilusionismo. El quiebre de este ilusionismo ocurre en el nivel secundario cuando el espacio patente cambia a varios lugares en la República Dominicana. Dichos quiebres ofrecen una gama de posibilidades para jugar con el distanciamiento en la representación de estos espacios. Atendiendo ahora la distancia interpretativa personal que existe entre el actor y el papel que interpreta, esta resulta menor en la medida en que Kay se dirige al público para contar su historia, fusionando así ambas caras del personaje dramático. Sin embargo, al igual que sucede con el espacio, la actriz que represente a Kay tiene la oportunidad de jugar con el distanciamiento dependiendo de la partitura física que construya para su interpretación. En los únicos momentos donde será difícil –pero no imposible porque dependerá del tipo de montaje, como ya he establecido– evitar la distancia para la actriz que represente a Kay es durante las regresiones a su pasado.

La distancia comunicativa se encarga de medir la relación entre el espectador en la sala y el personaje en escena. Lo interesante de este tipo de distancia es que toma en cuenta la recepción, siempre dentro del desdoblamiento entre la cara ficticia y la real de ambos entes que se encuentran en el convivio. En lo referente al tiempo, por un lado, *JFKSDQJFK* es un drama contemporáneo en términos de la distancia comunicativa

temporal del nivel primario y, por otro lado, un drama histórico en el nivel secundario. Por lo mismo, cuando sucede la isocronía en el nivel primario es inevitable que se produzca un efecto de ilusionismo en el público. No obstante, este ilusionismo se rompe en el nivel secundario, donde la distancia se acrecienta mediante el uso de la retrospección, pues estos saltos al pasado implican una distancia compleja sucesiva, por lo cual ocurre una policronía. Así pues, el juego de niveles metadramáticos a su vez produce otro juego entre ilusionismo y distanciamiento. De todas maneras se pudiera afirmar que la isocronía prevalece la mayor parte del tiempo poniendo así más peso en la balanza hacia el ilusionismo que el distanciamiento, pues es desde el nivel primario que se hila todo el tiempo de este drama.

En cuanto a la distancia comunicativa espacial, esta tiende hacia el ilusionismo, ya que Kay se sitúa en el lugar de la representación. Recordemos que no hay ninguna marca sobre el espacio del nivel primario, por lo tanto, se asume que el espacio escénico se torna diegético. Entonces, el propio texto dramático propone un juego con el ilusionismo si se decide hacer un montaje donde el espacio escénico se convierta en el espacio desde el cual Kay cuenta su historia. Tampoco hay indicaciones sobre el tipo de espacio para determinar si se utiliza una escena abierta o cerrada. Ello permite una gran libertad a la hora de realizar una puesta en escena. Sin embargo, esta libertad está coartada por el peso que lleva el espacio verbal desde el cual se marca la mayoría de los espacios patentes. Pensemos que es mediante el espacio verbal que se constata el primer cambio de nivel cuando Kay viaja por primera vez a la República Dominicana, y también el espacio del motel en su primera cita con un amante. Tanto el espacio verbal como el sonoro definitivamente favorecen más la distancia, por tanto, en un montaje habría que considerar cómo se relacionarían sendos espacios, en particular cómo se puede incorporar la música, con los polos de distancia e ilusionismo de cara a la recepción del público.

Por último, la distancia comunicativa personal contempla tanto la distancia temática personal como la interpretativa. En este sentido, al tomar en consideración estas dos distancias, la balanza definitivamente se inclina hacia el ilusionismo. Kay es un personaje humanizado que despliega sus emociones, ideas, opiniones y sensibilidad, junto a su fuerte carácter y su franqueza en escena. Se trata de un personaje con un rico grado de caracterización, difícil de interpretar porque hay que tener muy claro el texto

dramático y lo que significa cada palabra. Asimismo, para poder establecer el diálogo con el público que propone Báez en sus obras, la actriz y la persona que lo dirija deben adquirir una comprensión a fondo de los cinco elementos que conforman este drama, o sea, el uso y rol del texto, del tiempo, del espacio, del personaje y de la recepción. Kay provoca una identificación en el público porque habla de sus vivencias, pero al mismo tiempo la dimensión de su carácter complejo y las verdades que dice, causan distancia. Por lo tanto, la actriz que la interprete ha de desarrollar una serie de herramientas para trabajar este juego entre ilusionismo y distancia de una manera muy detallada y así poder utilizar efectivamente los procedimientos que provoquen distancia. Por ejemplo, a través de su cuerpo puede disociar la acción física de la palabra, siempre en función de las temáticas de la obra. Por ende, un trabajo minucioso del *gestus social* tal como lo concibe Brecht serviría de apoyo y diálogo entre la acción física y la palabra dicha. El objetivo realmente es poner al servicio de la construcción del personaje de Kay todos los recursos y procedimientos teatrales necesarios para convertirla en un ente poético que despliegue una subjetividad particular en escena: una mujer negra *dominicanyork* y trabajadora que vive en el margen y que reclama una escucha activa.

Es ahí donde entra la poésis receptora, cuando Kay interpela directamente al público para que escuche lo que ella tiene que decir. En *Levente no.Yolayorkdominicanyork* Kay se presenta de una manera muy parecida a *JFKSDQJFK*, pero hay unos versos que no aparecen en esta última y que considero relevantes, aunque que precede a la que aquí se analiza:

I am pure history. Mira. Seat.
Seat and listen.
My name is Quisqueya Amada
Taína Anaísa Altagracia Indiga.
You can call me Kay. (2011)

En primer lugar, ella se presenta como historia viva, pues por un lado ella va a contar su historia personal y, por otro lado, en ella conviven las diversas capas de lo que significa ser caribeña y vivir en Nueva York; todas en una relación de reterritorialización como bien simboliza su nombre completo. En segundo lugar, antes de decir su nombre, ordena directamente al público a mirarla, a sentarse y a escuchar. De este modo, apela al público para decirles que ella está ahí frente a ellos, para pedirles que escuchen su historia. Esta parte no está incluida en *JFKSDQJFK*, ya que este drama comienza a partir del nombre

completo, pero mantiene la apelación cuando le dice al público que la puede llamar Kay. Entonces, ella logra este derrumbe de la cuarta pared desde el principio de ambas obras, entablando un diálogo abierto con los espectadores.

Kay no le otorga al público un rol ficticio específico de la manera en que lo hace Nancy en *Coraje II*, quien convierte a los espectadores en pacientes aguardando su turno en la sala de espera de un hospital. Más bien, ella juega con la doble cara, la real y la ficticia, del público, constatando su presencia a lo largo de la obra mediante el uso de *tú* o *you*. Cabe apuntar que la apelación al público sucede solo desde el nivel primario. Por ejemplo, luego de contar sobre su renuncia al grupo de estudiantes superdotados manifiesta el siguiente comentario:

Gifted? You must be kidding. We were just a
bunch of insecure, unhappy, competitive,
horny, motherfuckers.

You know the deal. (2013, 8)

En este fragmento Kay recurre al público para construir una relación de complicidad cuando sugiere que este sabe a lo que ella se refiere, pues todos han pasado por la adolescencia. Kay utiliza este recurso de interpelación del público en diversas ocasiones construyendo así esta complicidad hasta llegar al final de la obra; complicidad que inevitablemente favorece el ilusionismo, y que se convierte en una herramienta para producir identificación en el espectador con la protagonista. De esta forma, intercala comentarios al público y alimenta la complicidad con este mediante frases como: “Siiii, singa sin besos. Can you believe it?” o “Señores, yo probé a un gringo en Erre De. / Can you believe it?” (2013, 17). Asimismo, es de esperar que si ella abre la obra hablándole al público también la cierre del mismo modo, cuando comenta lo feliz que se siente con su pareja, con su *timacle*:

Ay Dio’, ¿cómo te explico?
Tú me copias. Tú sabes de eso también. (2013, 34)

Una vez más Kay incorpora la complicidad del público, apela a sus experiencias, en este caso a su memoria individual, sobre temas del amor. Entonces, en el momento en que Kay se dirige al público ocurre un quiebre del efecto de ilusionismo, pues ella le invita a crear su propia reflexión sobre lo que ella está diciendo y haciendo en escena. Una reflexión que lleva al ineludible análisis sobre la realidad de esta inmigrante y sobre cómo ella la cuestiona al evidenciar los procesos de exclusión de la sociedad actual en su

discurso. Al mismo tiempo, como Kay dramatiza al público implícitamente dentro de la ficción, el grado de ilusionismo aumenta, pues los incorpora en la fábula. Por consiguiente, el desdoblamiento implícito del público demuestra nuevamente la constante oscilación entre ilusionismo y distancia que sostiene este drama. En fin, a través de Kay se abre un diálogo con el público, herramienta que Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 21) considera el primer paso para desarrollar modelos de coexistencia y cooperación en nuestras sociedades. De hecho, en *JFKSDQJFK* ocurre un diálogo dentro de una de las definiciones que señala Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 20): “Dialogue is a micro-universal expression of international cooperation. When it is effective, we recognize ourselves in the other and realize we don’t have to fear”. Así, a través del personaje de Kay, el público puede reconocerse a distintos grados en ella, puede entender a ese otro fuera de definiciones de exclusión que promueven el rechazo a lo diferente. Es entonces que se da este diálogo de lo micro-universal entre Kay y el público.

Continuemos el análisis de *JFKSDQJFK* con la perspectiva dramática tan entrelazada en el personaje de Kay. En realidad, si entendemos por perspectiva el punto de vista, tal y como lo define García Barrientos, este recae en Kay. En esta obra el espectador y el lector entran de lleno en la subjetividad de Kay, quien se sirve del monólogo para presentar su universo. Esto conduce a una perspectiva interna en la que el público se identifica forzosamente con ella. Digo forzosamente porque no hay otro personaje que favorezca la identificación en la obra, tomando en cuenta que se trata del único personaje humanizado en la distancia temática personal. Esto significa que la perspectiva está definitivamente subyugada a Kay, convirtiéndola en interna. Por lo mismo, de ella dependen las regresiones, coincidiendo así con la función pragmática deseudodemiurgo establecida en el apartado dedicado a los personajes.

Según la dramaturgia, la perspectiva participa del mismo procedimiento que el tiempo, el espacio y los personajes, es decir, que el encaje de la perspectiva de la fábula en la escénica devela la perspectiva dramática. Recuerdo que esta, a su vez, se subdivide en cuatro aspectos que discutiré a continuación: sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica. Sendos aspectos perfilan los efectos de identificación y distanciamiento en el público. En primer lugar, abordo la perspectiva sensorial, o sea, la manera en la que Kay percibe, a través de sus sentidos, su realidad en escena. Kay innegablemente muestra una

perspectiva externa, o sea, la modalidad frecuente en el teatro en el que el público atestigua cómo el personaje ve o escucha algo en escena producto de un sueño o imaginación. Sin embargo, en algunos momentos Kay se aproxima sutilmente a la ocularización. En otras palabras, a veces Kay recuerda tan claramente una situación que parece que la revive, y de repente se encuentra frente a la persona de quien habla, diciéndole lo que piensa. A lo largo de este comentario se han visto algunos ejemplos, pero a continuación cito uno para ilustrar lo que se pudiera llamar pseudo-ocularización:

Es que a mí no me gustan las sorpresas.
¿Habré comprado yo coño un chufái?¹³⁶
More, more, no, more no, no te estoy pidiendo
una flor, cultivada en la, en la, en la luna. Coño
¿te cuesta tanto vivir en la verdad? (2013, 22)

Este fragmento le sigue a la conversación entre el hombre del *front desk* y el caminante local. Kay está contando que ya no va a salir más con este hombre, que se ha cansado de pagar antojos a los hombres. Mientras expresa lo difícil que es encontrar a un hombre que se comprometa, de momento le empieza a hablar a uno que parece estar frente a ella. Como se observa en los primeros dos versos de esta cita, Kay está dirigiéndose al público y a partir del tercer verso le habla directamente a un hombre, que pudiera ser el del *front desk* u otro, no se especifica en el texto dramático. Me refiero a este ejemplo como una pseudo-ocularización porque este hombre no está en escena y no tiene por qué estarlo, simplemente Kay se dirige a él como si estuviera ahí. Además, justo después de decir estos versos, Kay continúa con lo que se pudiera nominar una pseudo-endofonía, veamos:

No, no, no me callo no, esta boca es mía,
déjeme, déjeme. ¡Damn!
Si hay fraude horizontal, hay fraude vertical.
And vice-versa, babe. (2013, 23)

Evidentemente, Kay le contesta a alguien que la manda a callar cuando especifica que no se calla, quizás al mismo hombre a quien le dice que no quiere una flor de la luna; no se sabe. Lo que sí queda claro es que nadie puede mandarla a callar, que su boca la utiliza para decir lo que le apetezca, que en este caso quiere estar tranquila. Nuevamente, el público no escucha ni ve con quién ella se está relacionando, pero por medio del espacio verbal Kay tiene muy claro a quién le habla, solo ella lo sabe. Estos ejemplos indican una

¹³⁶ Palabra coloquial dominicana que se refiere a una golosina que posibilita ganarse un premio adentro del envoltorio.

interiorización en la memoria de Kay, como si ella se transportara durante unos segundos al momento en que estas situaciones ocurren, pero reitero que no llegan a convertirse en una ocularización o una endofonía tal como la concibe García Barrientos, sino que juega con estos conceptos, produciendo distancia en el espectador.

En cuanto a la perspectiva cognitiva, cabe indicar que esta mide la información que manejan los personajes y el público respecto a la fábula de la obra. Ciertamente, Kay maneja toda la información que el público recibe. Como bien se aprecia en los últimos dos ejemplos, en ocasiones ella no especifica a quién le habla, en cambio en otros momentos sí lo expresa; no hay más que pensar en su cita en el motel o en la entrevista con el periodista. Poco a poco ella va ofreciendo detalles de su pasado y sobre todo de sus viajes durante un año a la República Dominicana, que el espectador va juntando. Así sucede una signosis, es decir, el procedimiento por el cual Kay siempre va a tener más información que el público; característica de una perspectiva cognitiva interna. Buen ejemplo de ello es cuando Kay habla del informe escolar que contiene un perfil confidencial de ella. Kay solo da el siguiente detalle con el que cierra este recuerdo: “That was in my keep confidential report” (2013, 7). Este verso suscita una ineludible pregunta en el espectador: ¿cómo llegó a manos de Kay este informe confidencial tan prejuiciado? Dos opciones contestarían esta pregunta. La primera posibilidad sería asumir que ella se imagina lo que dice el informe a partir de sus conversaciones con la orientadora. La segunda opción implica que Kay buscó la manera de leer el informe a escondidas y conociendo su carácter, resulta altamente probable esta explicación. Lo relevante de este ejemplo para la perspectiva cognitiva interna es que Kay se guarda este detalle, pues decide no contar cómo leyó el informe, dejándolo así a la imaginación del público. Por tanto, en general el público no tiene otra opción que confiar en la información dicha por Kay, provocándole una identificación con este personaje; al mismo tiempo, al público también le surgen preguntas sobre los detalles que ella oculta produciendo distancia en él. Por último, queda por mencionar que quizás el público pueda manejar un poco más de información si conociese algunos de los referentes que utiliza Kay, como la bolsa de Conway, los moteles y hoteles en La Romana o los grupos y cantantes musicales incorporados en el monólogo de la protagonista. En el caso de que un espectador esté familiarizado con estas referencias o guiños de actualidad como los denomina García Barrientos (2001, 222), entonces se potencia la identificación; sin embargo, en la medida

en que no las conozca, el espectador experimentará un distanciamiento cuando las escuche.

El aspecto de la perspectiva afectiva en *JFKSDQJFK* se observa en la empatía o antipatía que un personaje pueda provocar en el público. Como se ha constatado en este comentario, Kay provoca una identificación en el público al desplegar sus emociones transparentemente en escena, sobre todo en el tema del amor. A pesar de que no corresponde considerar un proceso de catarsis al modo aristotélico en esta obra de estructura abierta, cuando ella encuentra a su pareja actual se produce una especie de catarsis, pues los desamores de Kay la conducen a culminar su búsqueda del amor. Por otro lado, la crítica de Kay a la sociedad contemporánea dominicana y estadounidense producirá identificación o distanciamiento en la medida en que el espectador comulgue o no con las ideas de la protagonista. Es decir, que cuando ella destaca la cultura haitiana en la música, o critica la manera en que se trata a los haitianos en la República Dominicana, esto pudiera arremeter contra la visión de alguien en el público que piense lo opuesto. Para ir concluyendo la perspectiva afectiva, las palabras soeces y los insultos que emite Kay, también abren la posibilidad de distanciamiento en el público si hay alguien a quien le choque este tipo de vocabulario. Lo mismo ocurriría con el vocabulario local empleado por Kay, ya sea en términos de dominicanismos o de jerga neoyorquina, pues si un espectador los desconoce producirán en él distanciamiento, pero si los entiende se identificará inevitablemente con ella. En fin, aunque Kay provoque distancia, ella es un personaje positivo por la honestidad con la que se presenta, por la claridad con la que habla de sus emociones y su enfrentamiento al mundo de hoy, capaz de conmover al público con su historia.

A propósito de la perspectiva ideológica, esta mide la manera en que el público se identifica, o no, con la visión particular de un personaje sobre la realidad que le rodea. Claro que esto dependerá una vez más de la familiaridad que un determinado espectador tenga con el contexto del que proviene Kay, con su experiencia como mujer negra inmigrante en un entorno caribeño y estadounidense. *JFKSDQJFK* despliega una gama de referentes con los cuales no será difícil congeniar, al menos con alguno, para el espectador. Tal y como acabo de adelantar en la perspectiva afectiva, pueden surgir reacciones pasionales a partir de la ideología expresada por Kay. Revisemos tres de las múltiples posturas en las que Kay decanta con fuerza su opinión: el turismo, la raza y el

amor. Respecto al turismo, ella comienza criticando la actitud de los locales cuando atestigua una situación incómoda entre el recepcionista de un hotel de lujo y un caminante local. Esto es lo que el hombre del *front desk* le dice a un caminante tan pronto se dirige hacia él:

Oye lo del tíguere del front desk cuando anda
montao:
"Negro er' diantre quítate del medio. U' te no
puede negá que e' un haitianite Compadrite,
Congó, mañé, negri-yi-pi".¹³⁷
Pero él es igual de prieto que el caminante.
Es que en su trabajo él cree que todos esos
rubios a los que él les sirve, son sus espejos, son
sus panas. (2013, 21)

La *negrofobia* hacia los haitianos y los de raza negra aludida en el apartado dedicado al espacio se hace patente en este corto fragmento. El recepcionista no espera que el caminante le hable, sino que directamente le ofende con todos estos insultos. Su carácter xenófobo y racista lo distingue de forma reflexiva y verbal. Cuando Kay lo escucha su reacción reprende esta postura, ella no entiende cómo, si pertenecen a la misma raza, el recepcionista insulta así al caminante. Acto seguido ella busca una explicación que justifique este comportamiento: seguro que se vio reflejado en los turistas rubios, considerándolos así sus amigos, sus panas. No obstante, ella tiene claro que él no se ha visto en un espejo real, en cambio ha preferido verse en el espejo de los turistas que a él le gusta atender. Este momento en la obra evidencia la contradicción de una persona que no quiere mirarse a sí misma, lo que suscita una identificación con Kay por parte de los espectadores que creen en la igualdad total entre los seres humanos. Sin embargo, un espectador que no crea en esta igualdad y se vea retratado en el recepcionista reaccionará de manera contraria. En el mundo en el que vivimos está claro que la discriminación por raza, género, edad, preferencia sexual o religiosa indudablemente se debe señalar y cuestionar, sin cabida a justificaciones como decir que es una cuestión de opinión. Lamentablemente, en la actualidad sucede frecuentemente que no todos comparten esta postura, por tanto, puede surgir una actitud reaccionaria en aquellos que no la comprendan.

En el fondo, Kay critica a los turistas que no se interesan en conocer el lugar de visita, aquellos que buscan una satisfacción personal ciega de los habitantes que ahí

¹³⁷ Estos versos incluyen las comillas en el texto dramático.

residen. Justo después de reírse del nombre cabañas turísticas, atribuido a los moteles de la carretera, y de preguntarse dónde están los turistas, ella misma se contesta lo siguiente:

Los turistas están en sus potrereros resorts,
sin ley para su mamagüebito illed-twisted
ice-delights.
Eso tiene otro nombre. Eso tiene un nombre
fino.
¿Cómo se le llama a eso?
Pedofilia.
Eso. Eso. Eso. (2013, 21)

Kay acusa duramente a los turistas que hacen turismo sexual en detrimento de la población local. Para ella eso no es turismo, es pedofilia pura y dura, pero seguramente muchos en el hotel de lujo se harán de la vista larga y no reaccionen frente a estos turistas, de alguna manera contribuyendo a este crimen. Esta crítica sí que coincide con una reprobación y castigo por la sociedad, por lo tanto, favorece la identificación con Kay.

En realidad, la concepción de mundo de Kay se alimenta innegablemente de la visión de Báez, quien pretende erradicar la idea de lo que ella llama la imagen de postalita, es decir, una visión del turismo como un paraíso esperando que el turista llegue a visitarlo. Josefina señala esta visión crítica del turismo en una entrevista cuando Galán (2014) le pregunta por el alto contraste entre el turismo y la vida cotidiana en La Romana:

La Romana tiene 3 diferentes Romanas, principalmente (se podrían encontrar un montón más, pero vamos a mantenernos en una estructura básica, que por lo menos dé un panorama del entorno): Esta Romana, donde están las playas que no tenemos acceso a visitar; las postales-realidades, de esa “riqueza”, ese turismo que mencionas, esa no la conozco... no tengo carnet. Ni me interesa); La Romana de los bateyes, que tiene un encanto especial para los extranjeros neoliberales, organizaciones sin fines de lucro y para los fotógrafos de nuestra pobreza.
Y está el pueblo de La Romana, que “ya no hay que pasar para ir a Romana” dicen muchos como un gran logro. Ahí nací. De ahí soy. Del pueblo. Pertenecer a esa La Romana, que no está en la postal, como las otras dos, ha sido formativo y fuente perenne de información para mi viaje de ser humano. Pues ahí viví mi infancia. Y es cierto que la infancia es la única patria.
Tengo la completa seguridad de que la comunidad de La Romana, como todas, tiene las posibilidades para seguir, a pesar de los conocidos obstáculos.

Así, la distinción de estas tres Romanas resume los distintos tipos de turismo enajenado frente a la cotidianidad de sus ciudadanos. Ciertamente, esta visión de Josefina se permea en sus obras, pues ella analiza a fondo las distintas realidades que conviven en un mismo espacio, identificándose con el pueblo, cual Ítaca para su desarrollo personal y artístico. De este modo, la figura del dramaturgo, o sea, ese doble desde el cual el autor de una

obra dramática se proyecta como público en la construcción de un drama, es inherente a la perspectiva ideológica de *JFKSDQJFK*.

Para concluir el tema del turismo, Kay también se queja de los turistas en la ciudad de Nueva York. En particular, ella vuelve a criticar al turista enajenado que no se percata de los habitantes de la ciudad que van a conocer:

This fucking people in this fucking City
with their fucking backpacks are not
fucking aware of shit. They are fucking
hitting ever fucking people they fucking meet.
And with their fucking I am sorry they think
they are fucking solving their fucking rudeness. (2013, 28)

Tanto le molestan estas personas a Kay que las describe enfurecida. Como las identifica por sus mochilas, se entiende que son turistas, pero pudiera ser cualquiera con mochila enajenado de la realidad, pues resulta común que los transeúntes golpeen a otros en la ciudad de Nueva York y, sin aminorar su paso, pidan perdón con un sencillo “I’m sorry”. Kay no soporta la grosería por parte de nadie y así es como lo deja claro.

Por otra parte, la raza es un tema constante a lo largo de la obra, como se ha visto en el apartado del espacio y en el fragmento entre el recepcionista y un caminante acabado de comentar. Quizás el siguiente ejemplo sirva para subrayar la significancia de este tema que atraviesa *JFKSDQJFK*:

Cuando una negra de aquí se desriza el pelo.
She is in denial. Si una negra de otro lao’ se
desriza, ella está solo experimentando con la
variedad posible.
She is just re-inventing herself, seizing
possibilities.
Si uno de aquí se empata con una blanca, he is
racist.
Si un negro de otro lao’ lo hace he is in an
interracial inclusive quest for the betterment of
humanity.
What the fuck is that? Your truth measures
people differently.
¿PhD ley propia? (2013, 20)

Kay le dice estas verdades al investigador, al que ella bautiza como Christopher. Ella percibe claramente un doble rasero con el que no está dispuesta a lidiar. Una mujer negra que se alise el pelo, o un hombre negro que salga con una mujer blanca, para Kay no se puede argumentar de maneras distintas en Estados Unidos y en la República Dominicana, sobre todo si se utilizan argumentos en detrimento de los dominicanos. Según ella no

tiene ningún valor un diploma académico si se utiliza un discurso distinto para justificar ciertos comportamientos por un lado y, por el otro, para enjuiciar, dependiendo de la nacionalidad de la persona. Este fragmento evidencia el carácter de este personaje humanizado, pues si no se puede ver a los demás seres humanos con humanidad, entonces para qué sirve el conocimiento. Al poner de relieve la contradicción de estos discursos entra en juego la ideología de la protagonista, que no busca más que respetar a los demás, independientemente del lugar de proveniencia, de su género o de su raza. Por lo tanto, este tema potencia la identificación con Kay.

Finalmente, el gran tema y eje de la obra es el amor, como bien se ha establecido. Después de ser una princesa que besa muchos sapos, Kay encuentra en su pareja lo que constituye una relación en la que está a gusto con *guto*, como dice ella. En la culminación de la obra ella comparte su redefinición del amor:

Me curé. Ya me curé. Ahora sé que to bake el
bizcocho del amor, uno no se puede llevar de
nada de lo que dicen las canciones, los libros,
las películas.
Ni lo que dice tu amiga, Ni lo que dice tu
mamá.
El amor no es una cosa del otro mundo. Es de
este. No es una gran cosa. Son muchas cositas buenas. (2013, 33)

Después de tantas relaciones que se evaporaron rápidamente, Kay descubre que lo dicho en canciones, libros o películas no se ajusta a su realidad. Tampoco los consejos o las historias de los demás, como la de cómo conoce su madrina a su padrino, le sirven para tener claro qué es lo que ella quiere en una relación. Así, Kay entiende que el amor, ese gran tema de boleros, no es una magia de otra dimensión, sino que está en el día a día, en la vida cotidiana. Es la suma de muchos pequeños momentos importantes para ella dentro de su día a día. Recordemos que para ella, al igual que para la protagonista de *Dominicanish*, el amor incluye la sexualidad, o como Kay también la llama: las frescuras. Para Kay convertir el amor en un eufemismo o en un concepto abstracto que no resalte el acto mismo de hacer el amor no tiene sentido. Por ello, especifica lo siguiente poco después del fragmento acabado de citar:

Este hombre es fresco. Que bueno.
Este Dominic-haitiano-yorkino me sabe los
trucos.
Me acoteja. Me ama con el requinte y la ñapa.
Me arregla very vell and often. (2013, 33)

Ella encuentra un hombre cariñoso, que la trata con respeto, con compromiso y mambo, un hombre que no busca qué le puede sacar a Kay, sino que simplemente quiere estar ahí al igual que ella. Inevitablemente el tema amoroso también favorece la identificación con el punto de vista de la protagonista.

En fin, esta obra muestra una perspectiva ideológica a través del personaje protagonista, pues confronta al que intente homogeneizar las diversas culturas y subjetividades. El criterio propio de Kay puede llegar a incomodar, incluso irritar a algunos espectadores porque esta obra no observa el espacio dramático como un entretenimiento nada más, sino que desafía esta visión del arte. En realidad, la perspectiva ideológica afecta todos los elementos dramáticos de esta obra –y en general, de todas las obras de Josefina Báez-, puesto que se opone a un sector que maneja el arte como mero entretenimiento estético. Gómez-Peña (Taylor y Villegas Morales 1994, 24) critica esta visión en el mundo contemporáneo del arte de Estados Unidos: “the contemporary art world needs and desires the spiritual and aesthetic models of Latino culture without having to experience our political outrage and cultural contradictions. What the art world wants is a ‘domesticated Latino’ who can provide enlightenment without irritation, entertainment without confrontation”. Definitivamente, Kay se rebela con toda su fuerza contra esta concepción del arte, mostrando sin pudor alguno su indignación política y las contradicciones culturales que la rodean.

Llegados a este punto corresponde a continuación comenzar la conclusión de este comentario con el análisis de los niveles dramáticos tan imbricados en *JFKSDQJFK*. García Barrientos en su dramatología distingue tres niveles: el extradramático que revela el plano escénico; el intradramático que indica el plano diegético o nivel primario; y el metadramático que da cuenta del nivel secundario. Para establecer el juego de niveles en esta obra, situemos a Kay contando su historia en el nivel primario, mientras que en el secundario ocurren las regresiones alimentadas de los recuerdos de la protagonista. Cabe destacar que en el texto dramático no hay alusiones al nivel extradramático, es decir, la actriz que representa a Kay, sino que el texto ofrece plena libertad para trabajarlo en la puesta en escena y pudiera servir como punto de transición entre el nivel primario y el secundario. Ahora bien, no se puede olvidar que en ocasiones estos niveles se confunden a lo largo de la obra, por este motivo este análisis privilegiará los cambios de nivel que muestren más claridad, de modo que, no se intentará enumerar los cambios de nivel, ya

que no sería fructífero un análisis taxonómico porque esta obra no siempre distingue dichos cambios. Por ello, a lo más que se puede aspirar es a apuntar a modo de orientación, pero no determinante, que ocurren alrededor de doce claros cambios del nivel primario al secundario a lo largo de esta obra. Este número de ruptura de niveles siempre dependerá de lo que se escoja para la puesta en escena de esta obra, por ejemplo, sería posible incluir la conversación radiofónica entre Kay y otra persona en el primer nivel, pero también se podría incorporar como un recuerdo del segundo nivel. En esta misma línea está la pequeña conversación entre el recepcionista del hotel de lujo y un caminante. Asimismo, no hay que olvidar que cuando Kay comenta su pasado, de momento parece transportarse a este sin necesariamente cambiar del nivel primario al secundario. En este número aproximado de quiebres de nivel no he tomado en cuenta los recuerdos contados por la protagonista, pues ella los expresa desde el nivel primario.

El nivel intradramático se convierte en el principal; es el nivel donde verdaderamente se desarrolla este drama, pues a través de este se hilan los recuerdos y, por tanto, las regresiones. Kay lo marca constantemente con el uso de los verbos en pasado para contar su historia personal y con la apelación al público cada vez que se dirige a este con el pronombre personal tú o *you*. La identificación del público con Kay resulta más viable en este nivel primario, pues le habla directamente. Ella utiliza también el tiempo verbal presente para dar cuenta de lo que piensa y de su realidad en el presente isocrónico. La estructura de este nivel marco se fragmenta con las interrupciones del nivel secundario que enriquecen la caracterización de la protagonista, mostrando en escena algunas de las vicisitudes a las que se ha enfrentado.

En *JFKSDQJFK* se intercala el metadrama, o sea, la presentación de “un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’” (García Barrientos 2001, 232), con la metadiégesis en forma de un “relato verbal de un personaje” (García Barrientos 2001, 232), o sea, de Kay. Entonces, las regresiones de Kay ilustran el uso del metadrama, ya que pertenecen a su recuerdo, en particular, ella revisita, en el nivel metadramático, diversos momentos durante sus cinco viajes a la República Dominicana durante un año. Cabe señalar a Kay como productora explícita de este nivel, pues estos recuerdos en los que el espectador viaja con Kay a su pasado se caracterizan por incluir un diálogo de ella con otro personaje. Además, en las regresiones Kay utiliza siempre el tiempo verbal presente como lo hace en el siguiente verso que emite al llegar a tierras dominicanas en

su primer viaje: “Damn, people here are so skinny” (2013, 9). Después de haber establecido que se encuentra en el pueblo donde nació su madre, en este corto verso Kay refuerza espacialmente con un *here* que está en la República Dominicana y también marca el tiempo utilizando el verbo en presente. Como Kay ya estableció al principio de la obra que se encuentra en el lugar de la representación compartido con el público, los marcadores temporales y espaciales que pronuncia se convierten en una manera de subrayar desde el espacio verbal que no está más en el espacio escénico, sino que ha viajado a un recuerdo. A modo de resumen, las regresiones que claramente se encuentran en el nivel secundario son las siguientes en orden de aparición: primer viaje a la República Dominicana; primera conversación con amante en el motel; segunda conversación con este amante (u otro) sobre la imposibilidad de que Kay haga un trío; corto diálogo en el que un hombre le dice a Kay que no la ha visto en toda la semana; entrevista del periodista con cámara; y la posibilidad de la conversación radiofónica (que pudiera ser metadiégesis).

Uno de los ejemplos en esta obra que combina los recursos metadramáticos notoriamente yace en el uso del verso “Going. Going. Going. / Gone” (2013, 9) antes mencionado en el apartado del espacio. Este verso corresponde a la primera vez que ella viaja a Erre De que a su vez coincide con el primer cambio de nivel en la obra, quizás el más evidente. Sin embargo, la segunda y última vez que Kay emite este verso lo simplifica un poco: “Going. Going. Gone” (2013, 14) y no coincide con un cambio metadramático. Justo después de pronunciar este verso Kay resume sus viajes a la República Dominicana a lo largo de un año. Esto lo dice desde el nivel primario y no desde el secundario, convirtiendo este resumen en un ejemplo de metadiégesis, pues Kay cuenta las cinco veces que viajó a tierras quisqueyanas. Este es solo un pequeño ejemplo del uso de este recurso dramático, pues esta obra está plagada de metadiégesis. Ocurre metadiégesis también cuando Kay habla de: su pasado en la escuela, su madre, su madrina y cómo conoció a su padrino; sus viajes a Erre De; las cabañas turísticas; y el hotel de lujo. Pero quizás el ejemplo más trabajado de metadiégesis es la larga lista de hombres que Kay conoció en la República Dominicana de quienes ella cuenta algunos detalles de las citas, o simplemente los caracteriza transitivamente. Kay entreteje sus historias oscilando entre el metadrama y la metadiégesis, siempre manteniendo su esencia como personaje en función de lo que ella quiere compartir con el público.

A continuación corresponde señalar la relación entre el nivel secundario y el primario, según propuesto en la dramatología. Recuerdo que las tres posibilidades para relacionar el nivel metadramático con el intradramático son: sintáctica o argumental, semántica o temática y ausencia de relación. En *JFKSDQJFK* la relación sintáctica del nivel secundario con el primario recae en una función explicativa. Mediante las regresiones, Kay ilustra cómo ha ido conformando ciertos criterios, principalmente su definición del amor que surge a partir de sus experiencias en la República Dominicana. Asimismo, en las regresiones Kay despliega su manera de ser, su manera de andar por la vida. Resulta, entonces, inevitable separar la función semántica de la sintáctica, pues en el nivel secundario también se observa la postura de Kay frente a la exclusión social y los prejuicios de las personas que conoce en Quisqueya. De esta manera, en el nivel metadramático se ve claramente el crecimiento personal de Kay a partir de las dificultades que experimenta en sus viajes a la República Dominicana. Por lo tanto, la relación semántica indica una función temática del nivel secundario en esta obra, ofreciendo ejemplos concretos en forma de pequeños fragmentos de la vida de Kay, pedacitos de la vida de una inmigrante caribeña más en el enclave dominicano de la ciudad de Nueva York. Una mujer que a partir de su observación minuciosa, reflexiona sobre el universo que la rodea desde su subjetividad, compartiéndola en escena con el público. En fin, las regresiones forman parte de lo que Báez (2013, 2) explicita en su paratexto autorial, ellas dan la impresión de ser una “Película diaria”, un “Documental de todos los días”.

Por otro lado, en lo concerniente a la relación del nivel primario con el secundario cabe destacar que se cumple una función testimonial. Es decir, que Kay “da cuenta de la relación, afectiva, moral intelectual, etc. entre el marco y la acción” (García Barrientos 2001, 235) en el nivel primario. Ella ofrece su testimonio de vida, lo que ha experimentado, y a veces la manera en que se sintió durante las regresiones del nivel secundario. En ocasiones Kay interrumpe el nivel primario para hablarle al público y contarle algunos detalles que forman parte de la regresión en el nivel secundario, evidenciando así una función comunicativa. Recuerdo que la función comunicativa señala la comunicación del personaje con el público, diálogo que Kay promueve. Un ejemplo claro de esta función se observa después del diálogo con su primer amante, ella lo interrumpe para pedirle disculpas al público por haber saltado directamente a la primera

cita de ellos en un motel. Nuevamente reitero que la utilización del tú o *you* por parte de Kay alimenta este diálogo con cada espectador. En cuanto a la función organizadora del nivel primario respecto al secundario, se pudiera afirmar que existe en esta obra. No obstante, no se trata de un personaje que diga claramente en escena lo que se va a ver o lo que sucederá en la obra. Más bien Kay es la *meneur du jeu*, la que lleva el argumento y la historia a contar en esta obra. En este sentido ella se hace pasar por la organizadora de su universo, por la persona que decide hablar de ciertos temas y experiencias que quiere compartir. Este rol de *meneur du jeu* o falso demiurgo relaciona también al personaje con los niveles dramáticos. Kay se presenta en escena con la función de ‘demiurga’, o en palabras de García Barrientos (2001, 237), este personaje protagonista se hace pasar como “supuesto productor –creador y organizador- del mundo dramático”. Esta función del personaje de Kay definitivamente es uno de los recursos que favorece la identificación del público con ella, pues borra la distinción entre la actriz y el personaje dramático que representa.

Puesto que acabo de distinguir la relación entre los niveles y el personaje, conviene establecer a continuación el vínculo de los niveles y los otros dos aspectos de la visión: la perspectiva y la distancia. En términos de la distancia en relación a los niveles cabe comentar que, contrario a la distancia que provoca el nivel secundario, el nivel primario favorece el efecto de identificación o ilusionismo en el público, pues se funden las dos caras del espacio y del tiempo, la real y la ficticia. En otras palabras, Kay comienza y termina su monólogo en el nivel intradramático, haciéndolo pasar por el extradramático, o sea, el escénico. De esta manera, el espacio real y el ficticio se funden en uno, al igual que el tiempo real y el diegético, elevando así la identificación en el público.

El juego que emplea Kay con la perspectiva sensorial, véase la seudo-ocularización y seudo-endofonía antes mencionadas, sin duda produce un efecto de distanciamiento en el espectador, pues no sabe bien a quién le está hablando y no llega a ser un cambio completo de nivel. Esta situación se debe a un efecto que trabaja Báez en esta obra: parece que Kay, al recordar ciertos momentos, se transporta al pasado y se sumerge en esta especie de documental cotidiano. Daré un último ejemplo, quizás el momento más logrado en el nivel primario, que ilustra este juego con la perspectiva sensorial. Se trata

del final de la obra cuando Kay le cuenta al público lo feliz que está con su pareja y de momento parece teletransportarse a su habitación y lo ve dormir:

Míralo durmiendo, que lindo. Duerme como si
estuviera bailando. Con las manos en las
nalgas. O las manos por adentro de los
pantaloncillos, calentándose la mano con una
nalga. O me cuida su cosito... durmiendo así
con las dos manos entre las piernas y sus
rodillas dobladas como sentadito.
Míralo que chulo.
Su comida aparte en cuestiones de caricias.
Besos en los hombros, Besos en los tobillos.
Besos detrás de las rodillas. [...]
Ay Dio', ¿cómo te explico?
Tú me copias. Tú sabes de eso también. (2013, 34)

Si en el momento antes de decir esto Kay le habla al público, entonces en este fragmento también. Kay ve a su pareja durmiendo y lo describe con tanto detalle que dentro de la convención teatral no será difícil imaginar a este hombre ahí. Además, será inevitable entrar en esta convención, pues mientras lo describe, Kay interpela al público en todo momento con un verbo imperativo: míralo. Tan pronto termina de describirlo sigue contándole al público lo feliz que se siente con una pareja tan cariñosa; en realidad esta es su manera de confesar lo enamorada que está de él. Seguramente mientras Kay dice el final de la obra no podrá borrar de sus ojos el enamoramiento. Ella encuentra el amor en lo pequeño, en lo cotidiano, en ver a su pareja dormir y amanecer junto a ella. Por ello, la obra termina con estos versos:

Amanecemos todos los días como el 77.
Solo nos falta bañarnos en agua lluvia. (2013, 34)

A modo de conclusión a este comentario, *JFKSDQJFK* es una obra de exceso hiperrealista con tantos referentes y recuerdos que a veces resulta difícil seguirle el ritmo. Este exceso se percibe perfectamente en el popurrí musical, en el nombre completo de Kay, o en la larga lista de hombres que conoció. Pero, no se trata de quedarse en el exceso, sino que Kay se ve envuelta en él, y lo que puede hacer es crear su propia mezcla, su propia canción con el ritmo que ella decide, su propio andar y su propio discurso. Esta obra no es sino un reflejo del mundo en el que vivimos, en el que para cada cosa hay un exceso de posibilidades, un exceso de referencias que remiten a otras y estas a otras *ad infinitum*, cual espejo frente a otro espejo. Este momento del siglo XXI en el que nos encontramos se distingue por un exceso constante de imágenes, de músicas, de

información, de discursos, de productos, de dinero que unos pocos tienen. El internet y la cantidad de hipervínculos que llevan a otros hasta el infinito, quizás es el mejor ejemplo de la sociedad en la que vivimos. Kay lo sabe a tal nivel que crea otro nivel metadramático, un nivel que se escapa de lo dramático e irrumpe en la realidad cotidiana; esa cara real que por definición se encuentra en el drama. Este último nivel metadramático es el ciberespacio, Kay tiene su blog y a través de él sigue contestando a la realidad que nos rodea.

Ahora, en este mundo que nos arroja, ¿cómo se puede distinguir entre tanto exceso? ¿Cómo podemos crear nuestro propio andar polirrítmico? ¿Cómo se puede formar un criterio propio? ¿De qué está hecha nuestra subjetividad? Estas son las preguntas que surgen frente a *JFKSDQJFK*. Báez (Victoriano 2010) propone un camino: “Pero lo mío, mío, mío, mío... es mi construcción. Y en esa construcción saber tu historia es vital. *You must know your history to be upset with it*”. Quizás por ahí se puede empezar a contestar estas preguntas, conociendo la propia historia, investigándola a fondo, podemos realizar nuestras creaciones, nuestras propias construcciones, incluyéndonos a nosotros mismos. Kay sí logra contestar estas preguntas en su universo, en su contexto donde se superponen múltiples procesos de hibridación, múltiples ritmos y reterritorializaciones. Y si alguien quiere preguntarle sobre su proceso, no tiene más que ver sus comentarios y escribirle en <http://leventeno.blogspot.com.es>

4. Conclusiones

A lo largo de esta investigación he intentado centrarme en los universos dramáticos de Teresa Hernández y de Josefina Báez hilando una fina lectura en el análisis tanto de la forma como del contenido de estas obras: *La nostalgia del quinqué... una huida*, *Coraje II*, *Dominicanish* y *JFKSDQJFK*. Ambas autoras me han llevado a una profunda reflexión sobre el teatro: sus procedimientos teatrales, sus dramaturgias y su visión de mundo. El entramado que ellas proponen en sus obras me ha conectado con su creación de *poíesis*, con el carácter efímero del acontecimiento teatral, con la experiencia aurática del encuentro convivial, de difícil aprehensión por medio del lenguaje, pues en cada palabra se fuga la multiplicidad de significados en cada significante lingüístico. Al leer a Dubatti acepté que las palabras no son suficientes para dar cuenta de todo lo que se juega en la experiencia del convivio poiético, pues, como indica Dubatti (2007, 156), al convertir el convivio poiético “en artefacto lingüístico de la memoria, se lo desnaturaliza: no se conoce la experiencia convivial sino un artefacto construido para una aproximación lingüística prácticamente imposible”.

Si bien debido a su naturaleza efímera el convivio poiético resulta difícil de aprehender mediante el lenguaje, lo caribeño también comparte esta característica. A través de la investigación de los textos de Dubatti, de Zavala y de Benítez Rojo surgió de repente un puente, un punto de conexión entre el acontecimiento teatral y el Caribe. ¿Cómo se puede hablar de lo convivial y de lo caribeño? Quizás un camino transitable sea la metáfora que ofrece el mar, el océano y su vastedad, lleno de movimiento, de una infinidad de universos del que solo se observa la superficie cuando se mira desde afuera. Para comenzar a entender lo que subyace bajo el mar no queda otra opción que experimentarlo, zambullirse y utilizarlo para viajar entre todos los puntos que une. Esto implica sentir su fuerza, ser arrastrado, acariciado, probar su sal, sentirla en la piel, flotar, hundirse y volver a la superficie. Esta experimentación del mar sirve para dar cuenta de la complejidad que conlleva hablar tanto del acontecimiento teatral como del Caribe. Tal y como propone Benítez Rojo, hablar del Caribe es experimentarlo con todos los sentidos, al igual que hablar del teatro supone también experimentarlo a través de la mente, del cuerpo y del espíritu. Dubatti (2007, 156) compara la aproximación lingüística al convivio poiético con la superficie del océano, pues para él “Lo convivial también se desnaturaliza

en la narrativización lineal: pierde espesor e intensidad. En el convivio-océano la experiencia del lenguaje es apenas la superficie del agua. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso”.

Sin embargo, la única vía de aproximarse a las obras aquí analizadas es mediante el análisis de la palabra y también del movimiento en todas sus posibilidades. Por medio de la conjunción de palabra y cuerpo me he sumergido en el mar teatral caribeño a través de las obras aquí comentadas. Por tanto, a pesar de la evidente limitación que ofrece la palabra, he procurado esbozar una cartografía teatral particular que sirve de mapa del diálogo abierto entre las obras de las artistas a quienes he dedicado esta investigación. El objetivo de esta conclusión es destilar los rasgos representativos que se desprenden de las obras aquí analizadas y que delimitan el tipo de teatro realizado por Hernández y Báez. Pues como bien expresa Zavala (2011, 127), realizar una cartografía puede indicar “las condiciones cambiantes y los rasgos distintos de cada sociedad”. Retomando los conceptos de Dubatti explicados en la introducción, esta cartografía teatral ofrece un pequeño mapa sincrónico y de irradiación que ilustra los aspectos que Hernández y Báez comparten desde un punto histórico particular, es decir, desde la actualidad teatral caribeña.

Puesto que entre los lenguajes escénicos que emplean Hernández y Báez se encuentra evidentemente la palabra utilizada en sus textos dramáticos, comienzo el resumen de la cartografía sintetizando el uso del idioma en las obras aquí analizadas. Las dos creadoras han explorado el uso de la palabra, su sonoridad, sus connotaciones, las diversas variedades del español y la presencia cotidiana del inglés en el Caribe. La construcción de la dicción dramática de Hernández la lleva a exagerar el acento de los campesinos en *La nostalgia del quinqué... una huida*. Ella decide presentar a la familia jíbara como una que desconoce la lengua española oficialmente aceptada, pues se deja llevar más bien por el uso cotidiano de la lengua que conocen y no por las reglas oficialmente establecidas. Hernández también explora el lenguaje empleado en las conocidas obras literarias puertorriqueñas y en la publicidad cada vez que los miembros de la familia jíbara se expresan con frases sacadas de la literatura o de anuncios publicitarios, jugando al máximo con la intertextualidad.

Otro de sus personajes, Nancy, también tiene una manera particular de hablar, con un acento exagerado aunque no tanto como el de la familia jíbara. Los acentos de la

familia jíbara y de Nancy se contraponen al lenguaje empleado por Perdóname, Pragma y el personaje actriz, quienes tienen una manera de hablar un poco más citadina. Conviene recordar que Perdóname emplea un tono y un lenguaje político, subrayando así la crítica política de Hernández. Por último, esta teatrista experimenta con la creación de un lenguaje nuevo, el de Perpetua, quien a pesar de hablar un idioma inventado que oscila entre el español, el portugués, el italiano y el francés, logra comunicarse efectivamente pues se puede entender lo que dice.

Báez, por su parte, explota las posibilidades del lenguaje en su obra. Ella investiga la sonoridad de cada palabra, su ritmo, sus sílabas, juega con palabras homónimas, como si las palabras fuesen una goma de mascar que se mastica, se estiran, se saborean con toda la boca hasta que ya no dan más de sí. Por ello, el verso se convierte en su forma de escritura, pues le ofrece un espacio donde puede jugar con las palabras y crear un ritmo propio. Su reflexión sobre ser *dominicanyork* implica explorar las posibilidades, convergencias y divergencias del español, del inglés, del espanglish y de la mezcla de todos estos lenguajes al estilo y ritmo caribeño, en el que se desbordan los dominicanismos. Esta exploración lleva a Báez a establecer por medio de su obra un idioma: el *dominicanish*. La sonoridad y musicalidad de las palabras toman más protagonismo al Báez insertar frases y melodías de canciones conocidas. Definitivamente, una de las características más interesantes del trabajo artístico de Báez es la creación de un estilo y un lenguaje propio, excelsamente logrado. Resulta curioso que tanto Josefina como Teresa inventan un lenguaje nuevo paralelamente, una interlengua.

Siguiendo el análisis dramatológico, las cuatro obras coinciden en utilizar una estructura dramática de construcción abierta. Se caracterizan por ser dramas en los que no hay una situación inicial que se modifique, sino más bien son dramas basados en una serie de sucesos. En ellos sus personajes cuentan sus historias personales, sus experiencias a través de las cuales conforman su visión de mundo. Entonces no es de extrañar que los personajes recurran al monólogo, pues esta forma del diálogo posibilita mostrar su subjetividad y dirigirse al público para dialogar también con este. Los personajes quieren ser escuchados, tienen relatos que contar. En realidad, no se trata de obras en las que suceda una acción determinante que envuelva a los personajes, más bien cada obra se sustenta en los personajes, nace de ellos. Por esta razón, todas las obras comentadas son dramas de personaje porque los personajes están en el centro, son

el eje que pone en marcha una acción relajada. Si hacemos un breve recorrido por las acciones de cada una de las obras analizadas, se evidencia esta laxitud en la acción: un acto inaugural para celebrar la puertorriqueñidad, una espera en una sala de un hospital, la experiencias de una inmigrante anónima dominicana en Nueva York y de otra inmigrante *dominicanyork* con nombre y apellido que cuenta sus vicisitudes durante sus viajes a la República Dominicana.

¿Cómo son estas subjetividades, es decir, los personajes de estas obras? En ellas se presentan universos eminentemente femeninos, pues a excepción de Genaro, todos los personajes son mujeres. Las creadoras decidieron partir de la feminidad, investigarla y darle voz y cuerpo para plasmar con fuerza su visión de mundo. Incluso Genaro se encuentra sumido en este universo femenino que aumenta su confusión sobre la realidad que le rodea, socavando el rol de *pater familias* que quiere desempeñar. Entonces, la siguiente reflexión de Dubatti (2007, 165) apunta hacia la relación entre los personajes y sus creadoras: “piénsese hasta qué punto la subjetividad interna puede ser ajena al creador”. En realidad, Hernández y Báez no exploran en los personajes de sus obras subjetividades demasiado alejadas de las suyas propias. Sus personajes se exponen, se abren en escena, mostrando sus dificultades, sus búsquedas propias en su andar cotidiano.

Quizás Teresa explora un poco más en la alteridad que Báez, pues presenta personajes que rayan en lo caricaturesco para criticar ciertas posturas con las que ella no comulga. Las tres hermanas, así como Nancy, enfrentan una serie de tribulaciones debido al choque de sus creencias con la realidad que les rodea. Perdóname, Pragma y Perpetua manifiestan sus lamentos, sus discursos vacíos de coherencia, y el dolor que les causa dicho vacío las humaniza al mismo tiempo. En cambio, Nancy se encuentra en un hospital acompañando a su marido enfermo, sin lamentarse; ella acepta su realidad, su espera infinita. Hernández señala así una patología respecto a la puertorriqueñidad: unos personajes sintomáticos del malestar cultural y social de Puerto Rico. En el caso de Segunda y Genaro, la confusión por momentos los aturde a tal punto que no saben bien lo que están diciendo, entremezclando los discursos que escuchan en su propio *pastiche* sin examinarlos. Por el contrario, Clarita y el personaje actriz son distintos, pues sirven de contrapunto a las tres hermanas, a Segunda, a Genaro y a Nancy, cuestionando la postura y la concepción del mundo que les ha tocado vivir.

Al comparar los personajes de Hernández y los de Báez efectivamente divergen unos de otros. Las protagonistas de las obras de Báez se presentan seguras de sí mismas, reafirman su criterio propio. No se lamentan, no están enfermas, no padecen la realidad en la que están sumidas, ni anhelan salir de ella, sino más bien la asumen y parten de ahí para cuestionar la exclusión, los prejuicios y las injusticias que experimentan, siempre dentro del goce de su caribeñidad. Ellas celebran su diferencia, mostrando la complejidad de su realidad, pues como expresa Báez (2011) en el paratexto autorial posliminar de *Levente no. Yolayorkdominicanyork*: “Los personajes, de diferentes generaciones, con gran individualismo aparente, en medio del colectivo, pasean así sus fáciles filosofías de vida. Sin pulirlas. Sin exagerarlas. Pues no hay ninguna obra de arte que pueda en verdad enfrentársele a la vida. Siempre podríamos sólo comentar”. No creo que las protagonistas de las dos obras de Báez aquí estudiadas, en efecto, tengan fáciles filosofías de vida, pero sí pasean en escena su manera de entender la vida sin caer en la exageración o en la caricatura; son personajes redondos y complejos. Justamente la acción principal de las protagonistas de *Dominicanish* y de *JFKSDQJFK* es comentar su vida, lo que observan y sienten.

Estos entes poiéticos, las protagonistas de las obras comentadas, tienen que encarnar sus subjetividades en un cuerpo en acción para poder participar del convivio teatral. Tal y como sostiene Dubatti (2007, 99), “El *medio* (en términos aristotélicos) de la constitución de la *poíesis* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro”.¹³⁸ Entonces, surge un texto en escena que entreteje palabra y cuerpo, fundiendo el espacio verbal y el corporal, en ocasiones sintonizados, en otras, disociados. Es en la conjunción de ambos textos que se comienza a entrever la naturaleza dramática de las obras, a la que se añaden los demás procedimientos teatrales utilizados en las obras. En los cuerpos caribeños de las protagonistas de las cuatro obras se inscribe también la historia que relatan en escena. Cada una cuenta su relato subjetivo que conlleva un proceso que se pudiera incluir dentro de la siguiente afirmación de Zavala (2011, 37):

Esta es la responsabilidad y el placer del discurso lúdico neobarroco del Caribe, que posibilita toda una serie de intervenciones de los mecanismos de la memoria, el pensamiento emocional, deseante, y de la superficie inscrita del lenguaje para mostrar un

¹³⁸ Cursiva empleada por el autor.

cuerpo completamente impreso o tatuado por la historia y el proceso histórico. Y la constancia enigmática y nunca aburrida del mar, con olas rápidas y decisivas –viajes– una tras otra, fluidas y cambiantes.

Mediante el uso del cuerpo en constante movimiento los personajes dramáticos de Hernández y de Báez accionan en escena sus subjetividades, revelando su doble cara, la ficticia y la real. Entonces, estos cuerpos poéticos se develan en escena, resignificándose mediante sus “Acciones necesariamente metafóricas, pero no necesariamente ficcionales” (Dubatti 2007, 99). Dubatti (2007, 99) arroja un poco de luz respecto a cómo son estas acciones: “Las acciones son además no naturales, es decir, diferenciadas de las acciones reales, ya por su misma génesis [...] o porque al ser tomadas por la matriz de la *poiesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función en la empiria y transformadas en poesía”. Así pues, la partitura física o subpartitura que realiza (o puede realizar, en el caso de Kay) cada uno de los personajes dramáticos aquí analizados construye una poesía frente al público; una poesía en la que Hernández y Báez juegan con los efectos de identificación y extrañamiento, de ilusionismo y distancia, producidos en el público por sus personajes. Ambas artistas trabajan finamente la partitura física en la que incorporan gestos cotidianos, es decir, territorios corporales de la vida diaria, para resignificarlos, reterritorializarlos en una composición única de expresión corporal ejecutada por los personajes dramáticos. Pensemos, por ejemplo, en el eñangotamiento que incluye Teresa en *La nostalgia del quinqué... una huida* o en los *mudras* urbanos que utiliza Báez en *Dominicanish*. Por tanto, se puede concluir que en las obras aquí comentadas la partitura física de los personajes dramáticos, por un lado, se remite a la cotidianidad actual mediante el uso del gesto, y por otro lado, le recuerda al espectador que se encuentra en un acontecimiento teatral, en el teatro, cada vez que se disocia el cuerpo de la palabra. El objetivo es incitar a una reflexión, a una mirada activa en el espectador.

Así pues, en sus creaciones escénicas Teresa y Josefina permiten al público participar activamente en lo que Rancière (2008) llama la emancipación del espectador. Ambas artistas crean un espacio para que el espectador observe, seleccione, compare, interprete (Rancière 2008, 19). Como bien explica Rancière (2008, 19), el espectador: “compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l’énergie vitale

que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée." De esta forma, cada persona en el público es al mismo tiempo un espectador distante y un intérprete activo del espectáculo que se les propone (Rancière 2008, 19). Mediante el empleo de los constantes juegos con la distancia representativa que efectúan Hernández y Báez, ellas abren este espacio para que el espectador confeccione su propio poema. Quizás se observa más claramente en la medida en que apelan directamente al espectador, al que aluden en su cara ficticia (ficcionalizándolo dentro del drama) y en su cara real como público del drama representado en escena. También se percibe la utilización de la distancia y del ilusionismo en el juego con la perspectiva interna y externa explícita de los personajes dramáticos, así como en el empleo de niveles metadramáticos; ambos elementos pertenecientes a la recepción o a la poésis receptora.

Pero, como se ha podido constatar en los comentarios, Hernández y Báez no reducen el juego entre distancia e ilusionismo al tratamiento de los personajes dramáticos y de la visión, sino que refuerzan este juego por medio de los otros elementos dramáticos: el tiempo y el espacio. Las dos teatristas utilizan la isocronía, es decir, que el tiempo real en el que transcurre la obra coincide con el tiempo diegético, produciendo una sensación de ilusionismo en el espectador. Lo mismo sucede respecto al espacio escénico, pues en el momento en que se alude al teatro donde ocurre la representación como parte de la fábula, también se potencia el ilusionismo. Así resaltan el tiempo escénico de la obra y el espacio real del teatro donde se lleva a cabo la representación para provocar en el espectador una reflexión del hecho escénico que experimenta. Por otra parte, la construcción abierta de sus dramas implica una fragmentación en el relato al intercalar niveles dramáticos o aspectos de distanciamiento que interrumpen el ilusionismo creado por el tiempo isocrónico y el espacio icónico realista del teatro. La fragmentación no lineal en las obras de Hernández se percibe también a través de un tiempo patente en el que se mezclan elipsis y regresiones temporales. Báez también utiliza la regresión temporal, pero lleva su investigación y exploración del tiempo a provocar una distancia mayor debido a la combinación de presente, pasado y futuro resultando en una acronía parcial, quizás más evidente en *Dominicanish* que en *JFKSDQJFK*.

En cuanto al espacio escénico conviene señalar que ambas prefieren reducir al mínimo el decorado, la escenografía, los accesorios y los objetos. La presencia de cada uno de estos elementos en escena está pensada con precisión por Hernández y por Báez, esto es, no hay nada utilizado gratuitamente, todos los elementos del espacio están justificados dentro de la coherencia de la obra, resaltando así su significado. Hernández incluso explora las posibilidades del uso de los objetos al máximo, así como de todos los espacios que la sala de teatro ofrece, como se puede apreciar en *La nostalgia del quinqué... una huida*. Báez, por su parte, reduce al mínimo el uso de objetos, la escena está prácticamente vacía, acentuando todavía más el espacio corporal, como bien ilustra en *Dominicanish*. Lo que sí resulta curioso es que tanto Teresa como Josefina incorporan el uso de una proyección, recurso mediado, en *La nostalgia del quinqué... una huida* y en *Dominicanish*. El uso de esta tecnología utilizada de manera puntual está pensado por las dos teatristas como una herramienta integrada a sus obras para apoyar el contenido de las mismas. Lo mismo sucede con la utilización del espacio sonoro. Hernández incorpora la televisión, elemento cotidiano, en la trama de sus obras, así como también emplea las grabaciones con la finalidad de provocar comicidad –como el despertador que suena como gallo, la música grabada del pianista que acompaña a Perpetua o la publicidad de *Eurosatory*. Aunque utiliza también la grabación sonora para producir dramatismo en *Coraje II*, en particular al final cuando Nancy permanece en una espera infinita viendo la televisión que prefiere no escuchar. Báez utiliza el espacio sonoro para acentuar la musicalidad, elemento tan presente en su creación artística. Recordemos la participación del músico en el montaje de *Dominicanish* o las múltiples referencias musicales a lo largo de sus obras que en ocasiones implican cantar ciertas canciones y melodías.

Por último, el vínculo con el espacio real, tanto de Teresa como de Josefina, no pasa desapercibido. Además de referirse al teatro donde ocurre la representación, también exploran los múltiples significados de los espacios diegéticos reales que incluyen en cada drama. Quizás donde resalta más este vínculo con el espacio real en las obras de Hernández aquí analizadas es en *La nostalgia del quinqué... una huida*, ya que toma lugar en el teatro de la institución pública encargada de fomentar la cultura en Puerto Rico: el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La crítica de Hernández a eventos culturales que no tienen mucha coherencia, al celebrar una puertorriqueñidad de manera superficial, cobra aún más importancia al representar su obra en uno de los espacios del gobierno dedicado

a promover la cultura puertorriqueña. Con esta obra Teresa cuestiona el enfoque que algunos políticos le dan a la cultura.

Josefina incorpora los espacios de un modo distinto, vinculando el espacio real de Nueva York, el de la República Dominicana y el de India con sus habitantes y la cotidianidad en la que se mueven. Ella efectúa citas textuales en *Dominicanish* al utilizar textos de carteles callejeros que dan la sensación de estar andando por la ciudad con ella, ya sean los anuncios en el barrio Washington Heights o los carteles de las cabinas telefónicas en India. En *JFKSDQJFK* Báez contrapone los espacios turísticos, como los grandes hoteles de lujo, con espacios locales como las cabañas turísticas en La Romana. Recordemos que Josefina pretende salirse de los espacios de las postalitas, de los espacios artificiales que poco tienen que ver con la cotidianidad de la mayoría de sus habitantes. Pero donde realmente ilustra el espacio tematizado es en el Ni e', ese edificio residencial en el que vive Kay. El Ni e' se transforma entonces en una metáfora del espacio fronterizo que explora constantemente Báez. Un edificio donde la mayoría de sus residentes son inmigrantes trabajadores. Ella (2011) convierte el Ni e' en un espacio de tránsito constante, pues como dice en el paratexto autorial posliminar de *Levente no. Yolayorkdominicanyork* los espacios están poblados por personas:

tomando las etiquetas impuestas o creadas y haciendo con ellas espacios transitorios-fronteras-vida-Ni e'. Aquí. Sin importar exceso, redundancia, simplismo, populismo, otros miles ismos y caminos de la no-literatura aplicables. Sí. Personajes en demasía. Así están. Como estamos. En demasía y vitales. En demasía y todos siendo el cada uno-particular-centro-eje de cada historia. Esta historia es la historia de los que estamos siempre fuera de La Historia.

Además de los espacios públicos y urbanos, tanto Hernández como Báez también exploran el espacio de lo pequeño y de lo privado, ya sea en las letras minúsculas, como expresa Hernández, o en la nevera y en el baño de la casa, como ilustra Báez en sus obras. Precisamente, es en la soledad que el espacio de lo pequeño y lo privado se manifiesta en su forma más pura. Entonces nos encontramos frente a nosotros mismos y tenemos la libertad de hacer lo que deseamos. Para Teresa lo pequeño revela lo íntimo porque se encuentra al margen y le permite crear, mientras que para Báez en lo pequeño y lo íntimo se manifiesta lo efímero, aquí y ahora del presente, así como la conciencia de que vivimos en comunidad. Es en ese espacio que Teresa y Josefina dan rienda suelta a su creatividad para construir sus concepciones escénicas, o teatro performances, y llevarlos al ámbito de lo público mediante su puesta en escena.

Como se ha podido mostrar a lo largo de esta investigación Hernández y Báez juegan con las fronteras del espacio “in-between” del que habla Homi Bhabha, se trata de un espacio liminal, una especie de borde donde se encuentran los márgenes de las naciones modernas, donde la diferencia cultural se construye sin necesidad de usar una jerarquía impuesta por los discursos hegemónicos. Respecto al trabajo de Josefina, Durán (2010, 31) retoma a Bhabha para explicar que en estos intersticios se negocia la experiencia de nacionalidad (o *nationness*, es decir, un constructo social y cultural) intersubjetiva y colectiva, pues constituye un lugar desde el cual uno puede reclamar y construir una mirada alternativa a la realidad, un espacio de negociación constante entre los otros y yo. Desde ahí, en estos límites o bordes de la nación, surge lo que Bhabha (1990, 4) denomina un cambio de fronteras y límites: “a turning of boundaries and limits into the ‘in-between’ spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated”.

Este cambio de fronteras culturales en el espacio intersticial implica una narrativa de la nación distinta a la que surge en otros espacios donde se manejan los discursos hegemónicos que intentan definir oficialmente una nación. Por su parte, Deleuze y Guattari (1977, 37-38) proponen una vía alterna a utilizar sistemas jerárquicos: “los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas”. Aunque estos autores hablan del rizoma para proponer una manera de escribir un libro que no siga la estructura jerárquica de los sistemas arborescentes, el concepto del rizoma que proponen sirve perfectamente para dar cuenta de las obras que Báez y Hernández componen, tanto en la forma dramática en que están construidas, como en la nueva subjetividad que proponen a través de los personajes dramáticos. A través de su trabajo ambas artistas proponen una interconexión rizomática, un entramado de tubérculos desde donde se puede analizar su obra. El paso constante por todas las líneas y fronteras mencionadas (nación, cultura, idioma, lenguaje teatral, del performance y de la danza, etc.), le permite a Teresa y a Josefina revelarse contra lo socialmente establecido, leer entre líneas y cuestionar los discursos hegemónicos y unívocos.

Por esta razón, para Teresa y para Josefina lo íntimo se convierte en un espacio contestatario y honesto. Lo pequeño está ligado a lo que Teresa (2006a) llama ser un “casi” refiriéndose a ella misma, y también a los puertorriqueños. Utiliza este término del “casi” para hablar de los procesos de hibridación y de las mezclas que tenemos (idioma, cultura, costumbres, tradiciones, raza). A Teresa le gusta ese espacio del “casi” porque pertenece a lo liminal; ese espacio indefinido y fronterizo “entre” una definición y otra le interesa mucho. Josefina también explora estos espacios intersticiales desde su trinidad, desde su historia, que en su andar se conecta con las historias de los demás. Su constante investigación se centra desde la ciudad y el pueblo hasta lo más pequeño e íntimo para crear con la palabra y con el cuerpo. Para ella (Enrique González-Conty, Torrado y Torres Narváez 2011) accionar desde la marginalidad de su vida para componer sus obras constituye una acción política en la que reflexiona sobre las cosas pequeñas y personales.

La profunda investigación del trabajo de Teresa Hernández y de Josefina Báez me ha llevado a conectar con el proceso artístico del quehacer teatral, sus procedimientos y herramientas. En la búsqueda para comprender el tipo de teatro que realizan descubrí la utilidad de los conceptos de la dramaturgia y de la teatrología. En un principio me acerqué con cierto resquemor a estas teorías, pues no sabía si se podrían ajustar para el análisis de sus obras. Sin embargo, mediante el ejercicio de aplicar sendas teorías me di cuenta de la profunda reflexión de García Barrientos y de Dubatti para poder aprehender el hecho teatral en sus complejas dimensiones. Sus conceptos me llevaron a entender que Hernández y Báez realizan un teatro artesanal, un teatro que puede prescindir de muchos elementos, excepto del cuerpo, de la mente y del espíritu creador del actor – actriz en nuestro caso- y del cuerpo, de la mente y el espíritu del espectador. Sus creaciones dramáticas buscan cuestionar a la sociedad en la que nos ha tocado vivir, con una voz fuerte y contundente de crítica social y política, tanto en lo personal como en las comunidades a las que pertenecemos.

En fin, quisiera concluir con una cita de Josefina Báez (2014, 3) en la que ilustra su universo artístico, pero además sirve como reflexión para trenzar el movimiento transitado entre lo caribeño y lo dramático, espacios fronterizos que ella y Hernández exploran a cabalidad:

Nuestra dramaturgia, nuestro camino, es abierto e inclusive.
Un segmento del diálogo.

El universo personal haciendo coro con otros universos, con ritmos en clave y ritmos atonales.

Lleno, mayormente de lo más cercano.

De lo más manoseado.

Una dramaturgia sin acotaciones. Pues las acciones posibles se forjarán desde los entrenamientos personales, de lo cotidiano, desde lo extracotidiano y de las trenzas que conjuguen su hoy.

5. Bibliografía

- Adler, Heidrun y Kati Rotgger, eds. 1999. *Performance, pathos, política de los sexos*. Madrid: Veuvert Iberoamericana.
- Alonso, Manuel, Juan Vidarte, Santiago Vidarte, Pablo Sáez y Francisco Vasallo. 1844. *Álbum puertorriqueño*. San Juan: Ciudad Condal.
- Arias, Andrés. 2010. «El coraje de Teresa Hernández». *Prensa RUM*, 5 febrero, edición digital, sec. Noticias. <http://www.uprm.edu/news/articles/as2010018.html>.
- Aristotle. 2002. *Poética*. Traducido por Antonio López Eire. Madrid: Istmo.
- Artaud, Antonin. 1992. *Le Theatre Et Son Double*. Folio essais. Francia: Gallimard.
- Báez, Josefina. 2000. *Dominicanish: a performance text*. Nueva York: I Om Be.
- . 2011. *Levente no: yalayorkdominicanyork*. Serie Panfleto. Nueva York: I Om Be Press.
- . 2013a. *Como La Una ; Como Uma*. New York: I Om Be Press.
- . 2013b. *De Levente: 4 textos para teatro performance*. Serie Panfleto. Nueva York: I Om Be Press.
- . 2014. *Dramaturgia, Ay Ombe I*.
- Báez, Josefina, y Daisy Cocco-DeFilippis. 2000. «A 1 2 3 Portrait of a Legend». *Callaloo* 23 (3): 1038-40.
- Báez, Josefina, Keyros Guillén, Carolina Sagredo, Teresa Bonilla, y Yolanny Rodríguez. 2013. *Latin in: Antología de Autología*. Nueva York: Ay Ombe Theatre/I om be Press.
- Báez, Josefina, y Sophie Mariñez. 2011. *Comrade Bliss Ain't Playing. Camarade, Le Bonheur Ne Joue Pas*. New York: Ay Ombe Theatre.
- Banes, Sally. 1994. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Estados Unidos: University Press of New England.
- Barba, Eugenio. 1992. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta : CELAT.
- . 1999. «Une Amulette faite mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano, otoño): a. 1-7.
- Barba, Eugenio, y Nicola Savarese. 2010. *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. Perú: Editorial San Marcos.

- Barba, Eugenio, y Julia Varley. 2015. «Máster Class con Eugenio Barba y Julia Varley».
Encuentro internacional sobre teoría y práctica teatral presentado en Territorios Teatrales
Transitables: encuentro internacional sobre teoría y práctica teatral, Madrid, septiembre
24. <http://www.residuiteatro.com/informacion-y-programa/programa-y-precios-ttt>.
- Barthes, Roland. 1977. *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Bautista, Victor, y Teresa Hernández. 2013. *Coraje II*. USP - Teatro Teatro Miroel Silveira,
Departamento de Artes Cênicas, Sao Paulo.
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-performances/item/2019-enc13-thernandez-courage2>.
- Belaval, Emilio S. 2003. *Cuentos para fomentar el turismo*. San Juan: Editorial Cultural.
- Benítez Rojo, Antonio. 2010. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. San
Juan: Editorial Plaza Mayor, Inc.
- Benjamin, Walter. 1989. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En
Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia, traducido por Jesús Aguirre,
15-60. Buenos Aires: Taurus.
- Bhabha, Homi K., ed. 1990. *Nation and Narration*. London; New York: Routledge.
- . 2004. *The Location of Culture*. Routledge classics. London ; New York: Routledge.
- Boal, Augusto. 2012. *La estética del oprimido: reflexiones errantes sobre el pensamiento desde
el punto de vista estético y no científico*. Barcelona: Alba.
- Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre*. Editado y traducido por John Willet. New York: Hill
and Wang.
- . 2006. *Teatro completo*. Editado y traducido por Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra.
- Brook, Peter. 1990. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin.
- Byrd, Ayana, y Lori L. Tharps. 2014. «When Black Hair Is Against the Rules». *The New York
Times*, 30 abril, http://www.nytimes.com/2014/05/01/opinion/when-black-hair-is-against-the-rules.html?_r=0.
- Chamoiseau, Patrick. 1994. *Creole Folktales*. Traducido por Linda Coverdale. New York: The
New Press.
- Cowie, Lancelot. 2005. «Cocolos, emigración y narrativa dominicana». *Cuadernos del CILHA*
7/8: 13-20.

- Dayan, Joan. 1996. «Erzulie: A Women's History of Haiti». En *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice-Maximin, Keith L. Walker, Jack A Yeager, 42-60. Minesota: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1977. *Rizoma: (introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- . 1988. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- De Maeseneer, Rita. 2014. «“Aprende el difícil”. Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* II (2): 345-57.
- De Marinis, Marco. 1999. «En quête de l'action physique, au théâtre et au delà du théâtre: de Stanislavski à Barba». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano y otoño): c. 1-20.
- Diálogo*. 2012. «Teresa Hernández recibe máxima distinción en festival internacional de teatro», 15 junio. http://dialogodigital.upr.edu/index.php/Teresa-Hernandez-recibe-maxima-distincion-en-festival-internacional-de-teatro.html#.U_s5gY3lrX4.
- Díaz, Junot. 2009. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Paperback ed. London: Faber and Faber.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Textos básicos. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- . 2007a. *Filosofía del teatro*. Textos básicos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- . 2007b. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Textos básicos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- , ed. 2008a. *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Colihue teatro. Análisis teatral. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- . 2008b. *Teatro comparado, cartografía teatral*. Cuadernos de Ensayo Teatral 9. México, D.F.: PASODEGATO.
- . 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Textos básicos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- . 2012. *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Enlarged ed. Colección Textos básicos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Durán Almarza, Emilia María. 2010. *Performeras del dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*. Bliiblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans. Valencia: Universitat de Valencia.

- . 2011. «Chewing English and Spitting Spanish: Josefina Báez Homing Dominican New York». *Camino Real* 3 (4): 73-94.
- . 2012. «Ciguapas in New York: Transcultural Ethnicity and Transracialization in Dominican American Performance». *Journal of American Studies* 46 (1): 139-53.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- . 2000. *The idea of culture*. Blackwell manifestos. Malden, MA: Blackwell.
- . 2005. *The function of criticism*. Radical thinkers 6. London; New York: Verso.
- El Nuevo Día*. 2013. «Vieques: 10 años sin la Marina», sec. Dossier investigativo.
<http://vieques.elnuevodia.com/>.
- Enrique González-Conty, Lorna Torrado y Beliza Torres Narváez. 2011. «Entrevista a Josefina Báez». *Pterodáctilo*. <http://pterodactilo.com/numero10/?p=2672>.
- Fernández Sofía, Rosa María. 2012. «Triunfa Teresa Hernández en Festival Latinoamericano». 80grados, 29 mayo. <http://www.80grados.net/triunfa-teresa-hernandez-en-festival-latinoamericano/>.
- Fiet, Lowell. 2002. «El tercer encuentro hemisférico: Performance y Política parte III». *Claridad*, 30 septiembre, sec. En Rojo.
- . 2004. *El Teatro Puertorriqueño Reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan: Ediciones Callejón.
- . 2007a. «Dramaturgias para el nuevo milenio». *Revista Teatro/Celcit* 3.
http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=25.
- . 2007b. «nación. pos. nación. teatro. dramaturgia. el caso caribeño. puertorriqueño». Foro, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. San Juan, Puerto Rico, 5 diciembre.
- Flores, Eduardo. 2003. «Identidades para el siglo XXI: Los talleres paralelos de Elia Arce y Teresa Hernández». *Conjunto*.
- Flores, Juan. 1993. *Divided borders: essays on Puerto Rican identity*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Fullana Acosta, Mariela. 2010. «Defensoras del movimiento». *Primera Hora*, 29 mayo.
<http://www.primerahora.com/defensorasdelmovimiento-390524.html>.
- Gajardo Acuña, Millapol. 1970. «El Raga Hindú, un mundo en sí mismo». *Revista Musical Chilena*, marzo.

- Galán, Glenda. 2014. «Josefina Báez: La expresión de mi espiritualidad, negritud, dominicanidad, 'mujeridad', la decido yo». *Dominicana en Miami*, agosto. <http://dominicanaenmiami.com/?p=11969#.U-D8aXS3BLU.facebook>.
- García Barrientos, José Luis. 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Teoría de la literatura y literatura comparada 24. Madrid: Editorial Síntesis.
- . , ed. 2007. *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*. Colección Arte. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 2015. *La razón pertinaz: teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai.
- García Canclini, Néstor. 2008. *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir de La Modernidad*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós.
- García-Peña, Lorgia. 2008. «Performing Identity, Language, and Resistance: A Study of Josefina Báez's Dominicanish». *Wadabagei. A Journal of the Caribbean and its Diaspora* 11 (3): 28-45.
- Gelpí, Juan. 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Colección caribeña. San Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Girondo, Oliverio. 1989. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía ; Calcomanías ; y Otros poemas*. Madrid: Visor.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2005. «En defensa del arte de performance». *Horizontes Antropológicos* año 11 (24): 199-226.
- Gómez-Peña, Guillermo, Violeta Luna, Roberto Sifuentes, Michèle Ceballos, James Luna, Gabriela Salgado, Emma Tramosch, Dani D'Emilia, y Erica Mott. 2015. «La Pocha Nostra». *La Pocha Nostra*. Accedido septiembre 10. <http://www.pochanostra.com/home/>.
- Grotowski, Jerzy. 2009. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. Madrid: Siglo XXI.
- Haumesser, Matthieu, ed. 2008. *Philosophie du théâtre*. Traducido por Camille Combes-Lafitte, Nicolas Puyuelo, y Matthieu Haumesser. Paris: J. Vrin.
- Herkovits, Melville K. 1940. «Dramatic Expression Among Primitive Peoples». *The Yale Review* XXXIII: 683-98.
- Hernández, Teresa. 1995. *Acceso controlado*. <http://hidvl.nyu.edu/video/000513955.html>.
- . 1999a. *La película extranjera*. San Juan. <http://hidvl.nyu.edu/video/000513985.html>.
- . 1999b. *La nostalgia del quinqué... una huida*. San Juan. <http://hidvl.nyu.edu/video/000513967.html>.

- . 2001a. *Lo complejo del ser o el ser complejo*. Monterrey, México.
<http://hidvl.nyu.edu/video/000513936.html>.
- . 2001b. «Teresa Hernández y Viveca Vázquez en el II Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Monterrey, 2001». *Instituto Hemisférico de Performance y Política y bibliotecas de New York University*. Julio.
<http://hidvl.nyu.edu/video/000513936.html>.
- . 2006a. «Entrevista con Teresa Hernández». *Instituto Hemisférico de Performance y Política y bibliotecas de New York University*. <http://hidvl.nyu.edu/video/000513703.html>.
- . 2006b. «Nada que ver (composiciones escénicas del yo)». *Instituto Hemisférico de Performance y Política y bibliotecas de New York University*. 7 diciembre.
<http://hidvl.nyu.edu/video/000549843.html>.
- . s. f. «Acceso controlado». San Juan, Puerto Rico.
- . s. f. «Coraje II». Obra dramática.
- . s. f. «Lo mío es otro teatro». San Juan, Puerto Rico.
- . s. f. «¿Por qué yo?» *Instituto Hemisférico de Performance y Política y bibliotecas de New York University*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl-profiles/item/1223-artist-statement>.
- Holman Jones, Stacy Linn. 2007. *Torch singing: performing resistance and desire from Billie Holiday to Edith Piaf*. Ethnographic alternatives book series. Lanham: AltaMira Press.
- Huxley, Michael, y Noel Witts, eds. 2002. *The twentieth-century performance reader*. 2a ed. London ; New York: Routledge.
- Jakobson, Roman. 2003. «Lingüística y poética». En *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, editado por Nara Araújo y Teresa Delgado, 119-36. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- Kantor, Tadeusz. 1991. *Kantor: ma création, mon voyage, commentaires intimes*. Francia: Federico Motta Editore.
- . 2010. *Teatro de la muerte y otros ensayos: (1944-1986)*. Traducido por Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Fernando Bravo García. Barcelona: Alba.
- Kinsley, David Robert. 2005. *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Klein, Naomi. 2010. *No logo: no space, no choice, no jobs*. 3a ed. New York: Picador.

- koolturasos. 2009. «Hablando con Teresa Hernández sobre “Coraje”». *Kooltura S.O.S.* noviembre 10. <http://www.koolturasos.com/home/2009/11/10/hablando-con-teresa-hernandez-sobre-coraje/>.
- Laguerre, Enrique. 1975. *La llamarada*. Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Lara, Ana-Maurine, y Josefina Báez. 2015. «Into the Invisible: A conversation-performance rasanblaj». *E-misférica* 12.1. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/lara>.
- López, Armando. 2004. «Johnny Pacheco: ‘Celia era la orquesta’». *Encuentro en la red*, 19 julio, sec. Entrevistas en cubaencuentro.com. <http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20040719/9dcd66264d165e61cff4d5dacde386f1/1.html>.
- López-Baralt, Mercedes, ed. 2004. *Literatura puertorriqueña del siglo XX: antología*. San Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- López Morales, Humberto. 1996. «El español de América». En *Manual de dialectología hispánica*, editado por Manuel Alvar, 19-27. Barcelona: Ariel.
- Lugo, Rígel. 2012. «The (un)United States of Tere». *80grados*, 20 enero. <http://www.80grados.net/the-united-states-of-tere/>.
- Mariñez, Sophie. 2002. «Dominicanish, de Josefina Báez: la translocalización de los símbolos». *Agulha, revista de cultura* 21-22 (febrero-marzo). <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag21baez.htm>.
- Marqués, René. 1986. *Teatro I: los soles truncos; un niño azul para esa sombra; la muerte no entrará en palacio*. San Juan, P.R.: Editorial Cultural.
- . 2013. *La carreta: drama en tres actos*. Editado por Marithelma Costa. San Juan: Editorial Plaza Mayor, Inc.
- Martínez Tabares, Vivian. 2007. «Teresa Hernández: artista de la acción, performer caribeña». *Archivo Virtual de Artes Escénicas Universidad de Castilla-La Mancha*, junio. http://artescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=11062007133241.
- McCoy, Carlos. 2015. «Cocolos y haitianos». *La nación dominicana*, sec. Opinión. Accedido 31 agosto. http://lanaciondominicana.com/ver_opinion.php?id_opinion=5409.
- Mena, Miguel. 2015. «Y con ustedes, Josefina Báez, de La Romana al infinito». Foro y editorial Cielonaranja. *Cielonaranja*. Accedido 9 agosto. <http://www.cielonaranja.com/menajosefinabaez.htm>.

- Méndez Ballester, Manuel. 2001. *Tiempo muerto: tragedia en tres actos*. San Juan: Centenario.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Miguel, Yolanda Martínez San. 2003. *Caribe two ways: la inmigración en el caribe hispánico*. San Juan, PR: Ediciones Callejón.
- Miranda, Katherine. 2009. «Junot Díaz, Diaspora, and Redemption: Creating Progressive Imaginaries». *Sargasso* 2008-09 (II): 23-39.
- Molloy, Sylvia. 2013. «Dislocaciones afectivas: el viaje de regreso». Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 6 febrero.
<http://seminariofedericodeonis.blogspot.com.es/2013/01/sylvia-molloy-visita-la-upr.html>.
- Navarro Tomás, Tomás. 1999. *El español en Puerto Rico: contribución a la geografía lingüística hispanoamericana*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Oboler, Suzanne y Deena J. González, eds. 2005. *The Oxford encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States*. Vol. 3. New York: Oxford University Press.
- Pabón, Carlos. 2002. *Nación postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón.
- Palés Matos, Luis. 2000. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Pavis, Patrice. 1998. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Traducido por Gloria María Martínez. Santiago, Chile: LOM Ediciones : Universidad ARCIS.
- . 1999a. «Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano y otoño): d. 1-25.
- . 1999b. «La dramaturgie et les textes de l'actrice (questions à Julia Varley)». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano y otoño): e. 1-15.
- . , ed. 1999c. «Liste des définitions de la notion de partition (réalisée à l'ISTA de Brecon en 1992 par les participants du stage)». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano y otoño): Annexe 1.
- Pedreira, Antonio Salvador. 2006. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. Editado por Mercedes López-Baralt. Clásicos comentados de la literatura puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.

- Perales, Rosalina. 2010. *Me llaman desde allá: teatro y performance de la diáspora puertorriqueña*. [Puerto Rico: s.n.].
- Performance: Josefina Báez*. 2012. Madrid. <http://www.casamerica.es/otras-arte/performance-josefina-baez>.
- Pineau, Gisèle. 2003. *Un papillon dans la cité*. Saint-Maur: Éd. Sépia.
- Platón, Puchi, y Lilliana Ramos Collado. 2012. «Regresa Teresa Hernández con “Coraje II” en el teatro Victoria Espinosa.» *Bodegón con Teclado ~ Comentario sobre arte y literatura*. 11 enero. <https://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/01/11/regresa-teresa-hernandez-con-coraje-ii-en-el-teatro-victoria-espinosa/>.
- «“Premio Casa de las Américas, 1998.”» s. f.
- Primera Hora*. 2012a. «Coraje II: la nueva creación de Teresa Hernández», Digital edición, sec. Nota.
<http://www.primerahora.com/entretenimiento/teatro/nota/corajeiilanuevacreaciondeteresahernandez-603384/>.
- . 2012b. «Conjunto Quisqueya: un fenómeno en la historia del merengue», 21 julio, sec. Entretenimiento, música.
<http://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/nota/conjuntoquisqueyaunfenomenoenlahistoriadelmerengue-675049/>.
- . 2013. «La artista Teresa Hernández se “desarma”», 19 junio.
<http://www.primerahora.com/entretenimiento/teatro/nota/laartistateresahernandezsedesarma-930858/>.
- Puglisi, Rodolfo. 2011. «La performance del OM en grupos Sai Baba argentinos: un caso de fusión cuerpo-mundo». *Sociedad y religión*.
- Quintero Rivera, Ángel G. 1999. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»*. Sociología y política. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rabell, Carmen. 2012. «Coraje II». *Cruce. Crítica socio-cultural contemporánea*, 6 febrero.
<http://revistacruce.com/artes/item/1270-coraje-ii>.
- Ramírez, Elizabeth C. y Catherine Casiano, eds. 2011. *La voz Latina: contemporary plays and performance pieces by Latinas*. Urbana: University of Illinois Press.
- Rancière, Jacques. 2008. *La spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éd.

- Reina Pérez, Pedro. 2015. «La 'desdominicanización' de La Española». *El País*, 23 junio.
http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/22/actualidad/1435010380_694132.html.
- Revista Ping Pong*. 2011. «Josefina Báez (Presencias reales: la poesía dominicana actual)», 23 julio. <http://www.revistapingpong.org/2011/07/josefina-baez-presencias-reales-la.html#more>.
- Ríos Avila, Rubén. 2003. *Embocadura*. 1a ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tal Cual.
- Rivera-Servera, Ramón H. 2000. «Apartarte/Casarte (review)». *Theatre Journal* 52 (1): 110-12.
- Ruiz, Borja. 2008. *El arte del actor en el siglo XX un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Sánchez, Luis Rafael. 2000. *La guaracha del Macho Camacho*. Editado por Arcadio Díaz Quiñones. Letras hispánicas 497. Madrid: Cátedra.
- Sánchez, Luis Rafael, Mayra Montero, Edgardo Rodríguez Juliá, Magali García Ramis, Ángel Darío Carrero, y Ana Lydia Vega. 2012. *País nuestro: crónicas puertorriqueñas de actualidad*. Editado por Ángel Darío Carrero. San Juan, Puerto Rico: Andanza.
- Saramago, José. 2009. *Caín*. Traducido por Pilar Del Río. Portugal: S.A. Lisboa.
- Sartre, Jean Paul. 1979. *Un teatro de situaciones*. Traducido por Mirta Arlt. Buenos Aires: Losada S.A.
- Savino, Giovanni. 2011. *Algo no cuadra. Levente no*. Estados Unidos.
<https://www.youtube.com/watch?v=PaLdLGVAeYM>.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London; New York: Routledge.
- Scoop, Independent News*. 2002. «Josefina Baez: Performance and Workshops», 13 junio.
<http://www.scoop.co.nz/stories/CU0206/S00026/josefina-baez-performance-and-workshops.htm>.
- Sennett, Richard. 1995. *Les Tyrannies de l'intimité*. Traducido por Antoine Berman y Rebecca Falkman. Paris: Seuil.
- Shankar, Ravi. 2015. «On Appreciation of Indian Classical Music». Página oficial de la fundación Ravi Shankar. *ravishankar.org*. Accedido 27 julio. <http://www.ravishankar.org/-music.html>.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York, N.Y: Picador.
- . 2009a. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.
- . 2009b. *Where the Stress Falls*. London: Penguin.

- Stevens, Camilla. 2010. «“Home is where theater is”: Performing Dominican Transnationalism». *Latin American Theatre Review* 44 (1): 29-48.
- Taylor, Diana y Roselyn Costantino, eds. 2003. *Holy terrors: Latin American women perform*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana y Juan Villegas Morales, eds. 1994. *Negotiating performance: gender, sexuality, and theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- «Teatro Buendía». 2015. Biblioteca de video digital. *Instituto Hemisférico de Performance y Política*. Accedido 7 septiembre. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl-profiles/itemlist/category/125-buendia>.
- Toro, Ana Teresa. 2012. «La estupidez imperó». *El Nuevo Día*, 17 enero, edición digital. <http://www.elnuevodia.com/nota-1167144.html>.
- Torres-Saillant, Silvio. 2000. «The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity». *Callaloo* 23 (3): 1086-1111.
- Torres-Saillant, Silvio, y Ramona Hernández. 1998. *The Dominican Americans*. The New Americans. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Trinh, T. Minh-Ha. 1989. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Turner, Victor. 1990. «Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?» En *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, editado por Richard Schechner y Willa Appel, 8-18. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Varley, Julia. 1999. «Sous-partition: encore un terme utile et impropre (Réponse à Patrice Pavis)». *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* vigésimo séptimo año, 97-98-99 (primavera, verano y otoño): f. 1-14.
- . 2012. *Piedras de agua: cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Traducido por Ana Woolf. [España]: Ripio Eds.
- Vega, Ana Lydia. 1994. *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . 2008. *Mirada de doble filo*. San Juan, P.R: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Victoriano, Arturo. 2009a. «Dominicanish: 10 años!» *El clavel que se deshoja. El bló de Arturo*. 19 septiembre. <http://elclavel.blogspot.com.es/2009/09/dominicanish-10-anos.html>.
- . 2009b. «Dominicanish (Josefina Báez, 2000)». *Revista Ping Pong*, 30 septiembre. <http://www.revistapingpong.org/2011/01/dominicanish-josefina-baez-2000.html>.

- . 2010. «“Tienes que conocer tu historia”: una entrevista con Josefina Báez». *Karpa, Journal of Theatricalities and Visual Culture*.
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa3.2/Site%20Folder/josefina.html>.
- Zavala, Iris M. 2011. *La cuestión caribeña*. Ensayo y error 6. Alpedrete: Ediciones de La Discreta.
- Zeno Gandía, Manuel. 2003. *La charca*. Editado por Lilliam Moro. Clásicos comentados de la literatura puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, Inc.